MANUEL

DE

L'AMATEUR D'ESTAMPES

TOME I

(PREMIÈRE PARTIE)

IL A ÉTÉ TIRÉ CENT EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

SUR PAPIER DE HOLLANDE

Accompagnés de deux séries de planches sur papier vergé et papier de Chine.

EXEMPLAIRE N° 9

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.

MANUEL

DE

L'AMATEUR D'ESTAMPES

PAR

M. EUGÈNE DUTUIT

OUVRAGE CONTENANT

1° Un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée,
Sur les livres xylographiques, sur les estampes coloriées,
Sur les cartes à jouer, sur quelques livres à figures du quinzième siècle, sur les danses des morts, sur les livres d'heures,
Un nouveau catalogue de livres de broderie et un essai sur les nielles ou gravures d'orfèvres;
2° Les Écoles italienne, allemande, flamande et hollandaise, française et anglaise.

ET ENRICHI

DE FAC-SIMILES DES ESTAMPES LES PLUS RARES REPRODUITES PAR L'HÉLIOGRAVURE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

(PREMIÈRE PARTIE)

PRÉFACE

Au début d'un ouvrage qui, du moins par l'étendue, sera d'une certaine importance, on doit s'attendre à en connaître le plan et le but que l'auteur se propose d'atteindre, on réclame encore quelques détails sur les auteurs qui ont déjà traité le même sujet et sur ceux qui avaient ouvert la carrière.

Il faut citer d'abord les deux catalogues de l'abbé de Marolles. Le premier (1666) donne une courte notice sur une collection qui contenait plus de cent vingt mille estampes ; on sait que cette collection fut achetée par le roi et qu'elle forme aujourd'hui le premier fonds du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

Le second catalogue (1672) offre une particularité remarquable, qui consiste en une série de plus de cent soixante monogrammes gravés pour la première fois, et qui, sous ce rapport, quoique la collection fût bien moins importante, le rendent plus précieux que le premier. Ces deux catalogues constituent les plus anciens inventaires, mais très insuffisants, de ce qu'on connaissait alors en fait d'estampes.

*Il faut descendre ensuite jusqu'en 1744 pour rencontrer une publication analogue, mais faite avec plus de soin : c'est le catalogue de la collection de Quentin de Lorangère, rédigé par Gersaint. Le précieux dictionnaire de Mariette ne fut imprimé en partie que de nos jours sous le titre d'*ABECEDARIO*. De remarquables monographies iconographiques sont ensuite consacrées à quelques artistes plus ou moins célèbres : tels sont les catalogues de Rembrandt par Gersaint, Helle, Glomy et Yver (1751, 1756), de Polly et Rubens par Hecquet (1752), ce dernier catalogue réédité et amélioré par Basan (1767) ; de Cochin fils, d'Étienne de La Belle et de Sébastien Leclerc, par Jombert (1770, 1771, 1774), etc. Il en sera plus complètement question quand nous parlerons des maîtres qu'ils concernent.*

Le premier ouvrage général sur la matière, mais dans un cadre très restreint,

est le volume d'un iconophile saxon, le baron d'Heinecken, publié en français en 1771, sous ce titre : L'IDÉE GÉNÉRALE D'UNE COLLECTION D'ESTAMPES, *ouvrage précieux encore aujourd'hui sous beaucoup de rapports.*

Cependant il manquait toujours un manuel plus pratique pour guider les curieux et les amateurs d'estampes dont le nombre augmentait sans cesse. Cette tâche, assurément très lourde, fut entreprise par Adam Bartsch, qui s'était déjà fait connaître avantageusement par les catalogues des œuvres gravés de Guido Reni (1795), *de Rembrandt* (1797) *et de Lucas de Leyde* (1798). *Bartsch était lui-même graveur et premier garde de la Bibliothèque impériale de Vienne. Son grand ouvrage :* LE PEINTRE-GRAVEUR *forme vingt et un volumes* (1803-1821), *et il est regrettable qu'il n'ait pu l'achever. L'approbation universelle qu'a reçue ce travail nous dispense de tout éloge.*

C'est le propre des ouvrages de ce genre de donner naissance à une foule de découvertes et de nécessiter des suppléments. Nous mentionnerons d'abord celui de Rodolphe Weigel (1843) *et de J. Heller* (1844), *et ensuite le* PEINTRE-GRAVEUR *de Passavant, directeur de la galerie de Stædel à Francfort* (1860-1864, 6 *vol.*). *La part de la critique est plus considérable dans ce dernier que dans le travail de Bartsch, mais il s'arrête avec le XVI*e *siècle, et, malgré la science et les vastes connaissances de l'auteur, ce n'est pas un guide qui offre toujours une complète sûreté.*

Le grand ouvrage de Nagler et le DICTIONNAIRE DES MONOGRAMMES *de Brulliot ont comblé de nombreuses lacunes et jouissent de toute l'estime des savants et des curieux.*

Nous devons mentionner encore le MANUEL DE L'AMATEUR D'ESTAMPES *de Ch. Le Blanc, où l'on peut trouver beaucoup d'utiles renseignements, mais qui malheureusement s'arrête au milieu de la lettre P. Enfin, nous citerons le* PEINTRE-GRAVEUR FRANÇAIS *de Robert-Dumesnil* (1835-1850, 8 *vol.*), *ouvrage qui a obtenu de nombreux éloges qu'il mérite sous beaucoup de rapports et auxquels nous nous empressons de souscrire. Il a été continué par M. P. de Baudicour, et ensuite par M. G. Duplessis, mais, comme celui de ses devanciers, il aurait encore besoin d'un supplément.*

*Un travail analogue, faisant suite à Bartsch et consacré aux peintres-graveurs allemands depuis le dernier tiers du XVI*e *siècle jusqu'à la fin du XVIII*e*, a été publié par A. Andresen et Rod. Weigel* (1864-1878, 5 *vol.*), *et le premier de ces auteurs a fait sur les peintres-graveurs allemands un ouvrage semblable, continué par M. Wessely* (1866-1877, 5 *vol.*).

Il a été publié en outre un grand nombre de monographies très estimables dont nous parlerons aux écoles respectives.

Les documents iconographiques s'étant amoncelés de toutes parts, à l'heure

qu'il est l'embarras de tous ceux qui désirent être renseignés s'est singulièrement accru par la multiplicité des recherches, et souvent par l'impossibilité de les faire. Nous avons donc pensé que le moment était venu de faire une synthèse de tous ces renseignements épars, sous forme d'un véritable Manuel, *commode à consulter. Nous n'avons cru devoir nous occuper que des graveurs dont les œuvres ont depuis nombre d'années joui de la faveur publique. Visant à la facilité des recherches, nous avons divisé notre travail par écoles, en suivant dans chacune l'ordre alphabétique des noms des artistes. Non seulement nous avons cherché à réunir pour chaque estampe tous les renseignements connus, mais nous avons pu bien des fois y ajouter soit des remarques nouvelles, soit des pièces qui n'avaient pas encore été décrites. Nous y avons, de plus, introduit un élément nouveau, en enregistrant le prix des estampes atteint dans les ventes, ce qui rendra de réels services aux amateurs et ne sera pas moins intéressant pour l'histoire rétrospective de l'iconophilie.*

Notre ouvrage poursuit encore un autre but : c'est de rendre ces sortes de travaux de plus en plus attrayants par de nombreux détails amusants ou instructifs et de faire en sorte, dans les limites du possible, qu'un catalogue sorte de la classe d'un dictionnaire et qu'il puisse même devenir un livre.

Nous aurions bien d'autres développements à ajouter, mais nous désirons nous borner à ce peu de mots. En voici la raison : quoique notre manuscrit soit prêt, le champ que nous avons à parcourir est si vaste, les exigences des amateurs peuvent être telles que nous ayons à modifier telles ou telles parties de notre plan. En envisager aujourd'hui les grandes lignes et l'ensemble lorsqu'il reste encore plus de la moitié à publier ne pourrait que nuire à l'ouvrage ; il vaut mieux réserver ces développements pour les écoles qui restent à paraître et même pour chacun des volumes qui les composeront.

Dans l'histoire de la gravure, on ne saurait séparer les estampes isolées ou les recueils d'images des livres à gravures, où le texte joue un rôle égal ou prépondérant. Certaines manifestations de cet art ne se trouvent d'ailleurs que là, comme, par exemple, l'imagerie religieuse des livres d'heures. Une collection d'estampes sérieuse doit donc obligatoirement comprendre des livres illustrés typiques en tout genre, de manière à présenter un ensemble harmonieux et instructif. Passavant l'a bien compris, mais il n'a pas suffisamment développé cette partie, de sorte que le lecteur ne peut en tirer assez de profit.

Notre tome Ier n'est donc qu'une introduction où, dans la plus grande partie, l'imprimerie et la gravure sont mêlées : il est autant bibliographique qu'iconologique. Les estampes, et encore seulement celles dites d'orfèvre (nielles), n'arrivent qu'à la fin.

En raison de la longueur des études qu'il a fallu entreprendre pour offrir au

lecteur sur ces questions complexes un travail de première main, et non une compilation stérile, ce fascicule n'a pu voir le jour plus tôt.

Dans notre premier chapitre consacré aux origines de la gravure, nous ne nous sommes attaché qu'à des estampes qui ont ou paraissent avoir une date certaine; elles sont peu nombreuses avant 1460[1].

Si nous avons compris dans cette nomenclature une estampe célèbre non datée, c'est que, par suite de circonstances particulières, on la rattache à l'année 1452. Cette gravure, attribuée à Maso Finiguerra et découverte par l'abbé Zani, n'a jamais été acceptée sans contestation; des doutes ont été émis sur la question de savoir si la fameuse PAIX *de Florence était l'œuvre du grand orfèvre, et si elle avait donné naissance en Italie à la gravure en taille-douce. Ces doutes sont aussi les nôtres, et nous les avons accentués d'une manière plus précise qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent. Nous croyons avoir apporté des arguments nouveaux pour la solution de cette question controversée, et nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs non seulement les textes, mais aussi les reproductions fidèles de la plaque niellée et de l'encadrement qui l'entoure, ainsi que des citations du registre sur lequel on prétend s'appuyer. Nous pensons qu'après notre exposé on ne pourra se dispenser de soumettre cette affaire à une enquête sérieuse qui fasse éclater la vérité. Faute de cet examen, nous maintiendrons résolument le bien fondé de ce que nous avançons. Nous ne demanderions pas mieux d'ailleurs que de reconnaître que nous avons pu nous tromper*[2].

Les estampes en manière criblée devaient appeler notre attention, mais d'une manière plus succincte. Ce procédé est, en effet, loin d'avoir produit des chefs-d'œuvre, et l'on n'en trouve un assez heureux emploi que dans les fonds des estampes des livres d'heures.

La découverte de M. le vicomte Delaborde, qui croit pouvoir attribuer à deux gravures de ce genre la date de 1406, lui donne un intérêt particulier pour l'histoire générale de la gravure[3]. *Le genre criblé a été cultivé assez longtemps, et ce n'est que bien tard dans le XVI*e *siècle qu'il fut abandonné. On trouve encore des traces de son emploi, en 1600, dans les œuvres de Bluet d'Arbères.*

1. Les sept gravures allemandes de la *Passion* ayant appartenu à Renouvier, et dont l'une porte la date de 1446, ont été acquises par le Cabinet des estampes du Musée de Berlin.

2. Le savant historien d'art, M. Gaëtano Milanesi, en vertu de considérations d'ordre purement esthétique, a aussi émis l'opinion qu'on ne saurait attribuer à Maso Finiguerra la *Paix* représentant le Couronnement de la Vierge. Voir ses deux articles dans le journal *l'Art* (1883, t. Ier, p. 221-223, et 1884, t. Ier, p. 66-73), sur lesquels nous reviendrons dans notre chapitre consacré aux nielles.

3. Le savant M. Lehrs, conservateur du Cabinet d'estampes de Dresde, nous signale que ces deux gravures, avec dix-huit autres d'une même série et d'une même main, figurent dans un volume avec texte allemand imprimé en caractères mobiles (Dibdin l'a cru à tort xylographique), par Pfister, à Bamberg, vers 1460. La bibliothèque royale de Munich possède le seul exemplaire connu de ce livre précieux qui a été décrit par Falkenstein sous le titre de Passion de Jésus-Christ (*Die Leidensgeschichte Jesu*). Un fac-similé s'en trouve dans le *Bibliographicale Tour* de Dibdin, t. III, p. 280.

Nous avons cru devoir nous étendre sur les livres xylographiques, d'abord en raison de leur intérêt iconographique et de leur rareté, ensuite parce qu'ils se rattachent intimement aux origines de l'imprimerie. Le travail d'ensemble le plus ancien sur cette matière se trouve dans l'ouvrage d'Heinecken (1771), très remarquable pour son époque, mais de beaucoup surpassé aujourd'hui, tout en conservant une grande valeur rétrospective. Les ouvrages d'Ottley, de Sotheby, de T. O. Weigel, de Renouvier, de Guichard, de Berjeau, etc., ont élucidé sur beaucoup de points ce sujet hérissé de difficultés; mais, d'un côté, ils sont peu accessibles à un public plus considérable, et, de l'autre, aucun d'eux n'a présenté la synthèse des connaissances acquises sur ce sujet. Il y avait donc lieu de l'entreprendre dans l'intérêt général, d'autant plus que des renseignements de date récente et une plus grande facilité qu'aux temps de nos devanciers d'étudier les monuments xylographiques, grâce aux procédés perfectionnés de reproduction, permettaient de mieux approfondir cette matière et d'approcher plus près de la vérité. Nous croyons donc pouvoir affirmer que sous ce rapport notre travail offre une étude originale. Nous nous sommes attaché plus spécialement aux grands ouvrages xylographiques, qui ont été et qui sont encore l'objet d'une vive controverse.

*L'*ARS MORIENDI*, dont l'importance est extrême, a été l'objet d'un sérieux examen, et nos recherches nous ont convaincu qu'Heinecken avait bien vu dans cette circonstance. Nous avons distingué trois groupes : celui des Pays-Bas, auquel se rattachent les deux premières éditions mentionnées par le savant iconographe allemand. Nous avons ensuite signalé le groupe de Cologne et celui d'Ulm. Nous avons principalement appelé l'attention sur l'exemplaire de M. Didot, probablement identique avec la première édition d'Heinecken ; on sait qu'il provenait de la collection Yemenitz et qu'il a été acquis à la vente de 1879, pour notre Bibliothèque nationale, au prix de 18,000 francs. Le fameux exemplaire de M. Weigel, acheté 30,000 francs par le British Museum, n'est pas, selon nous, le type primitif, mais il appartient au groupe de Cologne, et, pour la beauté du texte et des gravures, se place en première ligne. Une découverte qui nous appartient en propre est d'avoir constaté que l'exemplaire jusqu'à présent unique*[1] *de M. de Waziers, l'*ART AU MORIER*, est composé des mêmes gravures que celui de Weigel avec un texte xylographique en français, et qu'à cause de cette dernière particularité il est, à notre jugement, le plus précieux de tous les* ARS MORIENDI*. Il a aussi été imprimé à Cologne. L'exemplaire gâté de la Bibliothèque nationale, malgré quelques légères divergences, appartient aussi au même groupe. Les exemplaires de l'école d'Ulm, issus du groupe précédent,*

1. La Bibliothèque nationale en possède quatre feuillets (deux pages de figures et deux pages de texte), provenant d'un don fait par M. Roman (1875).

sont moins beaux, mais encore très recommandables. Nous avons cherché à donner, sur tout l'ensemble des éditions xylographiques et typographiques de ce livre, la bibliographie la plus complète[1].

Il était bien difficile de suivre pour la BIBLE DES PAUVRES *le plan d'Heinecken, qui n'avait pas pu étudier un assez grand nombre d'exemplaires de ce livre. Les renseignements fournis par Sotheby et d'autres devaient être pris en sérieuse considération. Si nous ne pouvons nous flatter d'avoir résolu les difficultés inhérentes à cette xylographie, nous avons du moins exposé clairement l'état actuel de la question.*

*Il eût été beaucoup plus hardi encore de soutenir pour l'*APOCALYPSE *l'ordre établi par Heinecken. Cet iconographe, qui ne veut voir partout que des impressions allemandes, était parti de l'idée que le type le plus barbare était le type primitif. Comme on trouve des textes manuscrits allemands sur ses deux premières éditions, il avait été encore plus confirmé dans son opinion.*

*Cependant ce qui peut être vrai en général ne l'est pas pour les livres xylographiques, où presque toujours le type le plus élégant représente la première conception de l'œuvre. Nous avons divisé les éditions de l'*APOCALYPSE *en deux groupes : celui des Pays-Bas et le groupe allemand, ce dernier n'étant qu'une imitation grossière et plus ou moins libre des premières éditions du groupe précédent, comme nous en fournirons la preuve. D'ailleurs nous étions confirmé dans*

1. Dans le CLI° catalogue de la librairie Albert Cohn à Berlin (1883) est décrite (n° 89) une édition typographique de ce livre, présentée comme « inconnue à tous les bibliographes ». C'est un in-quarto gothique de quatorze feuillets, avec autant de gravures. Nous croyons que c'est le même que notre édition E (voir page 53), dont un exemplaire, incomplètement décrit par le P. Laire, se trouvait dans la collection de Loménie-Brienne. En voici le titre : *Ars moriendi ex varijs | scripturarū sentēcijs collecta cu figuris ad | resistedu in mortis agone dyabolice sugesti | oni valens Cuilibet (sic) christifideli vtilis ac | multum necessaria.* M. Cohn demande de son exemplaire 530 fr. — Dans le même catalogue est décrite (n° 90) une autre édition typographique, imprimée en gros caractères gothiques du genre de ceux dont on s'est servi généralement pour l'impression des missels, la première ligne en gros caractères de forme. C'est sans doute notre édition G (voir page 54), décrite d'après Hain, n° 1834. En voici le titre : *Ars moriedi ex va | rȳs scripturarū sententȳs collecta | cū figuris ad resistendū in mortis | agone dyabolice sugestione (?) valēs | cuilibet christifideli vtilis. ac mul | tum necessaria.* M. Cohn ajoute qu'elle est exécutée avec les mêmes caractères que son numéro précédent, ci-dessus. Il en demande 500 fr.

Il est fort possible que notre édition H (voir page 54), présentée comme indépendante sur la foi de Weigel, qui n'en donne pas le titre (son exemplaire en était incomplet), fasse double emploi avec notre édition F, de même que l'édition I pourrait être la même que notre édition G, le titre de l'exemplaire Weigel n° 243 paraissant identique avec celui de l'exemplaire de M. Cohn n° 90. Mais là-dessus nous n'avons aucune certitude.

Dans le catalogue des livres appartenant à M. H. Tross, ancien libraire, 1882, n° XXI, est décrite (n° 6036) une édition typographique (cotée 600 francs) petit in-quarto, de quatorze feuillets, à trente et une et trente-deux lignes, avec quatorze gravures. En voici le titre : *Ars moriedi ex va | rijs scripturaru sentenciis collecta | cū figuris ad resistendu in mortis | agone dyabolice suggestioni vales | cuilibet christifideli vtilis ac mul- | tum necessaria.* La note nous informe que la cinquième (?) page finit par le mot *consideret*, et M. Tross attribue cette édition à l'imprimeur Kacheloven, à Leipzig, vers 1487. Si le titre en a été exactement transcrit, cette édition ne correspond à aucune de celles que nous avons décrites, tout en se rapprochant de nos éditions F et I, à moins qu'elle ne soit la même que notre édition J, dont nous ne connaissons pas le titre et qui a été signalée par Weigel comme se trouvant à la bibliothèque de l'Université de Leipzig.

*cette opinion par la savante dissertation de M. Didot sur la même matière. Propriétaire du manuscrit de l'*APOCALYPSE *de Van Hulthem, il put constater la ressemblance des éditions du groupe néerlandais avec ce manuscrit, qui leur était de beaucoup antérieur, et dont s'éloignent celles du groupe allemand.*

*On trouvera dans notre livre une étude complète sur cette xylographie, et grâce à nos indications, lorsqu'on rencontrera même des feuilles isolées de l'*APOCALYPSE, *on pourra savoir tout de suite à quelle édition elles appartiennent.*

Depuis longtemps, le CANTIQUE DES CANTIQUES *est regardé comme une des meilleures productions de la Néerlande. On n'en est plus à discuter les qualités exceptionnelles des gravures de ce livre, mais nous avons démontré qu'il n'en existe pas seulement trois éditions, mais quatre : deux avec le mot* vino *et deux avec la faute* viro. *Nous n'avons pu voir, avec Sotheby, dans certains emblèmes qu'on y trouve, des allusions cachées au concile de Bâle, ni aux différends qui partageaient l'Église à cette époque, mais simplement une tentative d'explication graphique du sens mystique attribué à l'œuvre de Salomon par saint Bonaventure.*

*Nous avons bien établi l'existence des trois éditions de l'*EXERCITIUM SUPER PATER NOSTER, *à peine connue. La première édition, sans texte imprimé, est une des premières productions de la gravure sur bois; on ne se trompe pas beaucoup en la faisant remonter à l'année 1420. La deuxième édition, contemporaine de l'année 1440, a beaucoup de rapport avec le* SPIRITUALE POMERIUM, *comme l'a très bien démontré M. Alvin. Il suffit de mentionner la troisième, dont on ne connaît que l'exemplaire de Mons, incomplet de deux feuillets.*

Nous renvoyons à notre livre pour le DEFENSORIUM BEATÆ MARIÆ SEMPER VIRGINIS, *dont nous avons décrit les éditions tant xylographiques que typographiques, et nous nous hâtons d'arriver au* MIROIR DU SALUT HUMAIN.

Ce livre, malgré son extrême importance, ne touche que très peu à la xylographie et encore par une seule édition où l'on rencontre seulement vingt tables de bois. Mais c'est à son occasion que se pose la question de l'origine du véritable inventeur de l'imprimerie. Quoique nous penchions un peu du côté de Mayence, nous ne pouvons cependant méconnaître qu'à travers des fables dont il faut faire justice une tradition constante et ancienne n'existe en faveur de Harlem. Nombre de bons esprits ont soutenu cette dernière thèse, et, s'ils n'ont pas fait la preuve, ils ont empêché du moins que l'affirmation contraire n'ait prévalu. Nous avons présenté avec le plus grand soin les arguments pour et contre, et nous sommes obligé de convenir que nous n'avons pu arriver à rien de bien positif. Toutefois, nous croyons être le premier à prendre dans cette affaire la seule attitude possible aujourd'hui. Nous espérons avoir jeté assez d'intérêt sur cette question pour que de nouveaux efforts soient tentés. Il ne nous paraît pas impossible que, sur une

grande découverte ne datant que d'un peu plus de quatre siècles, des recherches ultérieures ne finissent par arracher la vérité.

Pour compléter le sujet qui nous occupe, nous avons encore parlé de tous les autres livres xylographiques, mais d'une manière plus succincte, attendu que jusqu'ici ils n'ont soulevé aucune controverse bien sérieuse.

Dans le but de faire connaître à nos lecteurs les différents types des principales xylographies et de les mettre en mesure de contrôler le bien fondé de notre démonstration, nous avons joint à ce volume un album de reproductions dues à M. Pilinski. On connaît son exactitude et son habileté; c'est presque la perfection. Sous tous les rapports, l'éloge de M. Pilinski n'est plus à faire.

Les chapitres de ce volume sont accompagnés de tables très étendues. Elles permettront ainsi de consulter facilement tel ou tel passage, en évitant de longues et pénibles recherches; ce sera comme un abrégé de notre livre.

Le plan que nous nous sommes tracé est tellement vaste qu'on doit naturellement penser que nous n'étions pas assez préparé pour les matières ardues qui sont traitées dans ce premier fascicule. Nous avons été assez heureux pour obtenir, dans plusieurs parties dont nous n'étions pas satisfait, les conseils et l'aide de M. Gustave Pawlowski, lauréat de l'Institut de France. De nombreux travaux justement appréciés, la science qu'il a déployée dans les catalogues de la célèbre bibliothèque de mon excellent ami, M. Ambroise Firmin-Didot nous l'indiquaient en première ligne. Son examen scrupuleux, ses investigations ont notablement amélioré notre travail. Nous nous empressons de lui en exprimer notre reconnaissance. Nous sommes heureux de remercier aussi M. Thierry Poux, directeur du département des imprimés de la Bibliothèque nationale, qui met avec tant d'empressement ses hautes connaissances au service des travailleurs.

ÉPOQUES PRIMITIVES

LES PLUS

ANCIENNES GRAVURES CONNUES

AVEC DATE

Autant qu'on peut le conjecturer aujourd'hui, en l'absence de documents assez positifs, l'impression des estampes et celle des livres paraissent se rattacher à une commune origine. Malgré toutes les recherches, cette origine reste encore très obscure.

En 1465, au moment où la publication du *Traité des offices* de Cicéron venait de montrer que la typographie allait prendre le premier rang parmi les inventions les plus utiles et les plus usuelles de l'esprit humain, les estampes commencèrent à paraître en grand nombre. La perfection relative de ces œuvres force cependant à reconnaître que ce ne sont pas là les premiers essais d'un art tout à fait dans l'enfance, mais bien les produits d'un art déjà assez mûri pour que les artistes qui illustrèrent cette époque lui aient confié la reproduction de leurs inspirations. Trop longtemps on a regardé le maître E. S., dit de 1466, ou même Martin Schongauer[1], comme inventeurs de la gravure, mais aujourd'hui personne ne peut douter qu'ils n'aient été précédés dans cette voie par de nombreux devanciers. Il ne paraît pas, au reste, que ce point de vue historique ait préoccupé les érudits avant le dernier quart du dix-huitième siècle. Les deux catalogues de Marolles, de 1666 et 1672, et même celui de Mariette, plus jeune de cent trois ans

1. Schongawer, dit Schön.

sont restés muets sur cette grave question. Il faut aller jusqu'aux travaux d'Heinecken pour rencontrer la mention du maître de 1466, que cet auteur regarde comme l'inventeur de la gravure, en laissant toutefois entrevoir que l'époque de cette découverte pourrait bien être plus reculée. Il résultait cependant des manuscrits qui existent en Allemagne et même en France, notamment à la bibliothèque de Laon, que, dès le douzième siècle, on se servait d'estampilles pour produire les initiales des chapitres. Ces initiales se ressemblent jusque dans leurs plus petits détails, et souvent se trouvent hors de proportion avec le corps de l'écriture. On eût dû apporter plus d'attention à ces indications précieuses.

Depuis le commencement de ce siècle surtout, de nombreuses estampes du style le plus primitif ont été découvertes : une certaine partie était entrée dans la célèbre collection de M. Weigel. Il les a décrites dans un savant ouvrage enrichi de figures. Tout en rendant justice à ce travail et au catalogue de la vente faite en 1872, catalogue rédigé par le propriétaire, nous trouvons que M. Weigel s'est livré à un classement qui peut paraître quelque peu hasardé. Ainsi, parmi ses gravures sur métal, il en attribue treize à différentes dates comprises entre l'an 1100 et l'an 1440, et douze à la période comprise entre cette dernière date et 1450. De ses gravures sur bois, six, d'après lui, devraient se placer de 1380 à 1430.

La première sur métal, dont M. Weigel plaçait l'exécution entre 1100 et 1150 et que Passavant a décrite, a atteint, en vente publique, le prix de 4,000 francs. Mais M. Tross, libraire très instruit, mort en 1875, qui assistait à la vente Weigel, a tenu en mains cette prétendue estampe et a déclaré à l'auteur de ce livre qu'il ne fallait y voir autre chose qu'une sorte de gaufrure. Le dessin semblait avoir été tracé sur un morceau de parchemin ; puis avec une pointe de fer chaud on avait suivi les lignes, qui étaient restées dessinées en creux dans le vélin. Si cette appréciation est exacte, il faudrait renoncer à faire remonter la gravure au douzième siècle.

Il paraîtra plus sage à tout le monde de s'en tenir aux dates incontestables que l'on rencontre sur quelques estampes antérieures à l'année 1466, et elles sont peu nombreuses.

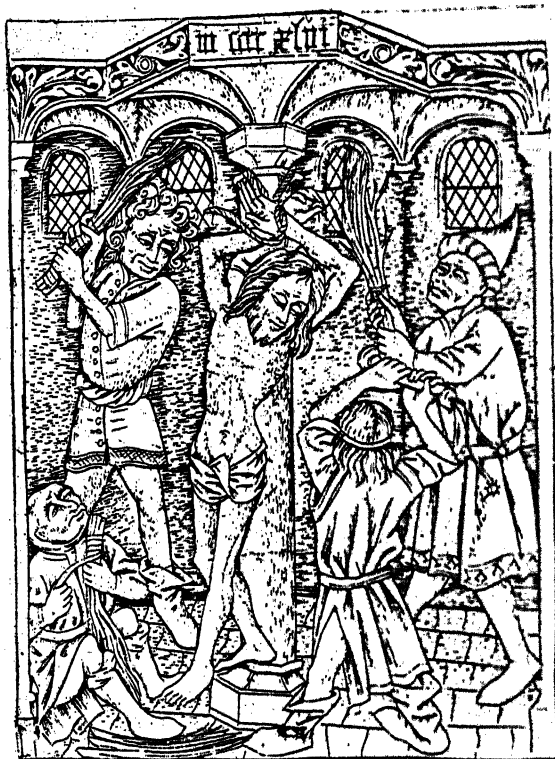
Comme nous le verrons ultérieurement, à l'article de la *Manière criblée*, M. le vicomte Delaborde s'est efforcé de démontrer que deux

Héliog. & Imp. Lemercier & Cie

LA FLAGELLATION

(Estampe allemande datée de 1446

(Musée de Berlin.)

Héliog. & Imp. Lemercier & Cie

LA FLAGELLATION

Estampe allemande datée de 1446
(Musée de Berlin)

gravures insérées dans un livre d'heures qui se trouve à la Biblio thèque nationale sont de l'année 1406. Cependant, un doute est encore permis après la dissertation du savant conservateur.

Il existe au musée de Bruxelles une très belle estampe, gravée sur bois, de l'école de Van Eyck : *la Vierge entourée de saintes.* On y voit sur une barrière la date de 1418 (ainsi figurée : M°CCCC°∩X°VIII) qui paraît généralement admise ; mais Passavant la conteste et prétend que le signe qui précède le chiffre X a été mis à la place de la lettre L qu'on a grattée, de sorte que la véritable date serait 1468. Nous devons dire tout de suite que le savant Renouvier et les honorables conservateurs du Cabinet des estampes de Paris sont en désaccord complet avec Passavant.

Une date qui, jusqu'à présent, n'a pas rencontré de contradicteurs, est celle de 1423 que l'on trouve au bas du *Saint Christophe*, estampe allemande sur bois, d'un travail très archaïque, qui fait partie du cabinet de lord Spencer.

On possède encore, à la bibliothèque impériale de Vienne, un *Saint Sébastien* avec le millésime de 1437.

Les dates qui se voient sur des gravures en creux ne sont pas plus nombreuses.

Il y a une vingtaine d'années, Renouvier, de Montpellier, eut la bonne fortune d'acquérir sept gravures au burin d'une suite de *la Passion ;* l'une d'elles, *la Flagellation*, porte le millésime de MCCCCXLVI (1446). Il en a donné, dans le XXV[e] volume des *Mémoires de la Société archéologique* de Montpellier, une description qui a été ensuite tirée à part et accompagnée de la photographie de *la Flagellation* dont nous venons de parler.

On découvrait aussi en Allemagne un autre maître dont la marque est un . Une de ses estampes, représentant *la Vierge immaculée*, avait, outre l'initiale du maître, la date de 1451. Cette gravure faisait partie de la collection Weigel ; elle est, par le style de la composition et de l'exécution, bien supérieure à l'estampe marquée de l'année 1446. L'écriture gothique des inscriptions est belle, fine et régulière ; l'impression est d'une bonne encre noire : aussi cette estampe a-t-elle atteint le haut prix de 16,000 francs. Quoique nous n'ayons pas vu l'original, si nous en jugeons uniquement par la reproduction qui se trouve dans le catalogue de M. Weigel, nous devons faire quelques réserves

sur la date de 1451. Cette gravure nous paraît d'une époque plus récente: mais nous nous garderons d'aller plus loin, n'exprimant ici qu'un doute et non une opinion définitive.

Nous citerons ensuite le *Saint Bernardin* de 1454, en manière criblée.

On voit en outre au *British Museum* une suite de vingt-sept gravures représentant différents sujets de *la Passion*. La Cène porte cette inscription : LVII *jor;* on croit y voir la date de 1457. Le faire artistique de ces pièces rappelle celui de l'école de Cologne au commencement du quinzième siècle. L'exécution en est très sobre, ne consistant à peu près qu'en simples contours imprimés avec une encre pâle.

Passavant cite encore une estampe allemande au burin, de forme ronde, avec la date de 1458. Elle représente *la Décollation de sainte Catherine.*

Sur une gravure du maître dit aux banderoles, on lit 1464. Cette date se voit sur la lettre A d'un alphabet tracé par ce maître. On a trouvé la date de 1461 manuscrite sur une de ses estampes, *la Sibylle*, qui est à Brunswick. Nous parlerons plus longuement de ce maître lorsque nous décrirons son œuvre.

On avait cru jusqu'à nos jours que la découverte de l'impression de la gravure en creux remontait, sans pouvoir être contestée, au moins à l'année 1451. L'honneur en était décerné à Maso Finiguerra, orfèvre florentin. En 1797, l'abbé Zani avait trouvé au Cabinet des estampes de Paris, parmi les œuvres de l'école italienne, une gravure provenant d'un nielle, connu sous le nom de *l'Assomption* ou *le Couronnement de la Vierge.* Cette découverte avait été acceptée avec enthousiasme et d'emblée par le monde savant et artistique. Si quelques voix s'étaient élevées timidement pour discuter cette affirmation nouvelle, elles avaient été immédiatement étouffées : elles étaient tombées sans écho.

Nous-même, nous avions admis ce fait avec la plus grande facilité. Le récit animé de Duchesne, la joie extraordinaire de l'abbé Zani, si bien décrite par le savant conservateur, nous avaient complètement séduit. Cependant, à force d'examiner cette matière, un doute s'empara de notre esprit. Nous fûmes involontairement frappé de ce que Mariette, qui avait cherché partout des estampes de Maso Finiguerra ; lui qui, membre de l'Académie de Florence, avait vu dans cette ville *l'Assomption de la Vierge;* qui s'était fait envoyer, en 1730, par Gaburri, un

dessin de cette célèbre *Paix*[1], écrivait l'année suivante à ce même Gaburri :

« J'ai une pleine connaissance de la riche collection d'estampes du prince Eugène, puisque je l'ai mise en ordre, et que j'en ai fait un catalogue très ample ; il n'y a certainement rien de Maso Finiguerra ni dans celle du roi, qui est très belle, surtout dans la classe des estampes gravées par les vieux maîtres. »

Ce dessin resta dans la collection de Mariette jusqu'à sa mort, et plus tard, nous le trouverons chez Alibert, marchand d'estampes. D'un autre côté, en 1831, Robert-Dumesnil, auteur du *Peintre-graveur français*, avait découvert, disait-on, une seconde épreuve de l'*Assomption* à la bibliothèque de l'Arsenal. L'authenticité de cette pièce n'était pas plus mise en doute que celle de l'autre; Duchesne l'avait hautement reconnu dans l'article consacré à la gravure, au tome V du *Moyen Age et Renaissance*. Passavant était aussi du même avis[2].

Plus tard, par suite d'échanges, cette seconde gravure passait au Cabinet des estampes, et l'on reconnaissait avec surprise que ce n'était qu'une copie bien éloignée de la pièce primitive. C'était un avertissement qui engageait à ne rien admettre sur cette matière sans un *examen approfondi*. J'eus instantanément la pensée que le nielle exposé au musée de Florence pouvait bien différer de la gravure trouvée par l'abbé Zani. J'écrivis à mon frère, qui réside habituellement à Rome, de faire faire une photographie de la plaqué en question. Comme il est peintre, et qu'il a été admis à plusieurs salons, il était compétent pour surveiller une pareille opération.

Il s'adressa au chevalier Pini, conservateur des planches au musée des Offices, et celui-ci, avec la plus grande obligeance, exécuta la photographie. Il en livra quatre épreuves de tous points satisfaisantes, qui permirent de faire une comparaison régulière. Au premier abord, on put constater que l'estampe découverte par l'abbé Zani manquait de beaucoup de travaux, et qu'en même temps elle en offrait en plus quelques-uns qui ne se trouvaient pas dans la plaque originale. Nous déposâmes une de ces épreuves au Cabinet des estampes ; elle fut signée par mon frère et par moi.

1. Ce nom vient des mots *Pax tecum* que prononce l'acolyte qui, dans les fêtes solennelles, après l'*Agnus Dei*, porte à baiser aux principales personnes du chœur la plaque que lui a remise le célébrant, après l'avoir baisée lui-même.

2. Voir le *Peintre-graveur*, tome Ier, page 196.

C'était déjà un premier point de constater ces différences que nous ferons connaître plus tard en détail, mais elles ne prouvaient rien, ou peu de chose, quant à l'authenticité de la gravure du Cabinet des estampes. On ne pouvait rien en conclure ni à l'égard de la date de 1451 ni en ce qui concerne l'attribution de la pièce à Maso Finiguerra.

Nous résolûmes de vérifier enfin le nom de l'auteur et la fameuse date qui était la clef de voûte de tout l'édifice. En effet, la seule question, ou du moins la question capitale est de savoir si, en 1451, Maso Finiguerra a imprimé l'estampe sur une planche en creux, si l'honneur de l'invention de ce genre de gravure peut lui être attribué, ou si même il est l'auteur de la plaque qui a pour sujet l'*Assomption* ou *le Couronnement de la Vierge*.

Deux auteurs anciens, nous ne dirons pas contemporains, mais vivant à une époque relativement peu éloignée, ont parlé du nielleur florentin : Vasari et Benvenuto Cellini. Le premier, né à Arezzo en 1512, mourut en 1574 ; le second, né à Florence en 1500, termina ses jours dans la même ville en 1570.

Comme il est probable que Maso Finiguerra, né vers 1410 (Passavant dit 1426, d'après Gaye), mourut dans les années qui s'écoulèrent de 1460 à 1477 [1], nos deux artistes, surtout Benvenuto Cellini, ont pu rencontrer, dans leur jeunesse, des vieillards qui avaient connu Finiguerra [2].

Vasari a parlé, à plusieurs reprises, de Mazo Finiguerra. Dans la *Vie d'Antoine et de Pierre Pollajuolo* (t. Ier), il s'exprime ainsi :

« Il y avait aussi, dans le même temps, un autre orfèvre, appelé Maso Finiguerra, qui avait une réputation extraordinaire et méritée. Il n'avait pas son pareil dans le maniement du burin et dans l'exécution des nielles, pour faire, dans un petit ou grand espace, un aussi grand nombre de figures, comme le montrent encore certaines Paix exécutées par lui qui se trouvent à Saint-Jean, à Florence, et représentent, en très petit, des scènes de *la Passion*. »

On trouve dans la *Vie de Marc-Antoine* (t. II) le passage suivant :

« L'invention de graver les estampes vient de Maso Finiguerra, Florentin, vers l'an 1460 de N.-S. Il grava sur argent toutes ses pièces.

1. La *Biographie générale*, publiée par Firmin-Didot, dit vers 1475.
2. Voir au chapitre des Nielles : *De l'Art de nieller et de la manière de faire le nielle*, par Benvenuto Cellini.

Avant de les remplir de nielle, il en faisait une empreinte avec de la terre, sur laquelle il coulait du soufre fondu, qui restait empreint et couvert des traces du noir de fumée; ensuite, y passant une couche d'huile, il lui donnait la teinte de l'argent; il fit encore cela avec du papier humide et avec la même teinte, appuyant ensuite dessus avec un cylindre bien uni, qui non seulement faisait paraître la planche imprimée, mais donnait à l'épreuve l'apparence d'un dessin à la plume. »

Dans tout ceci, comme on le remarque, il n'est pas question de *l'Assomption de la Vierge*, mais seulement de petites scènes de *la Passion*. La date de l'invention de la gravure n'est pas 1451; Vasari dit vers 1460.

Puisqu'on citait Vasari, on n'aurait pas mal fait de relater ce que l'on trouve dans la vie de Pollajuolo. On y lit que ce dernier a fait en concurrence avec Maso Finiguerra quelques sujets (*alcune istorie*) où il égala celui-ci par la promptitude, et où il le surpassa dans le dessin (*et superollo nel disegno*).

Lorsque Duchesne traduisait, dans son *Essai sur les Nielles*, publié en 1826, le chapitre de Benvenuto Cellini décrivant les procédés de la niellure, il ne connaissait pas encore le texte suivant qui émane de Benvenuto Cellini lui-même. On le trouve dans l'ouvrage intitulé : *Racconti del Cellini, pubblicati nel* 1828 *dal erudito sig. Bartholomeo Gamba, estratti dal Trattato dell'orificeria del Cellini che serbasi manoscritto nella Marciana in Venezia*, récits réimprimés dans la *Vita di Benvenuto Cellini*, publiée par Tassi; Firenze, 1829, tome III, *Ricordi e documenti*, pages 273 et 274.

Voici comment s'exprime Cellini : « Martin (c'est de Martin Schongauer qu'il parle) fut orfèvre; il était né au delà de l'Italie, dans une ville allemande ; ce fut un homme d'un grand mérite tant comme dessinateur que comme graveur, dans la manière de ce pays. En même temps, s'était répandue dans le monde la renommée de Maso Finiguerra qui a si admirablement exécuté des nielles. On voit de sa main une Paix représentant *le Christ en croix* entre les deux larrons, avec beaucoup d'ornements de chevaux et d'autres choses. Elle fut gravée et niellée de la main de notre Finiguerra, d'après le dessin d'Antoine Pollajuolo dont nous avons parlé plus haut. Elle est d'argent, et on la voit dans notre belle église de Saint-Jean, à Florence. »

En 1831, le comte Cicognara, qui connaissait ce passage de Cellini,

publiait une brochure intitulée : *Dell' Origine, composizione, decomposizione ed esercitazione dell'arte dei nielli. Parte prima.*

On y lit ce qui suit (p. 51) : « Il est douloureux d'avoir à se convaincre bien des fois de la perte de tant de choses précieuses. On ne peut douter que cette Paix citée par Cellini, connaisseur hors ligne, ne soit l'œuvre de Maso Finiguerra. Nous l'avons vainement cherchée à Florence. Elle fut peut-être perdue en 1527, quand les pièces d'argenterie de l'église Saint-Jean furent remises à la République, pour battre monnaie pendant le siège de la ville, *comme le dit Gori*. Nous croyons qu'elle a pu avoir le sort de tant d'autres ouvrages précieux qui furent brisés et fondus. »

A l'occasion de ce *Crucifiement*, Cicognara écrivit au cavalier Antonio Ramirez de Montalvo, alors directeur de la galerie de Florence. Il semble résulter de sa réponse que Gori n'ayant pas parlé d'une manière particulière du Christ en croix de Finiguerra, il était probable que cette Paix n'existait plus de son temps, puisqu'il avait fait une mention spéciale de tous les objets précieux qui appartenaient à la basilique ; qu'il ne pense pas que ce monument soit resté caché, et que probablement il n'existe plus à Florence.

Il est donc certain que ce directeur ne regardait pas comme appartenant à Maso Finiguerra une Paix qui fait partie de la galerie de Florence et qui est attribuée à Matteo Dei. (Voir Duchesne, nº 96.)

Nous aurons plus tard l'occasion de parler de cette plaque d'argent.

La lettre du directeur Ramirez de Montalvo nous amène naturellement à nous occuper de Gori. C'est sur son opinion que repose l'attribution à Maso Finiguerra de la Paix nommée *Assomption de la Vierge*, et de l'invention de la gravure en creux. Antoine-François Gori, archéologue, naquit à Florence le 9 décembre 1691, au moins deux cent quinze ou deux cent vingt ans après la mort de Maso Finiguerra ; il termina sa carrière dans la même ville le 20 janvier 1757.

Millin, qui a rédigé la vie de ce savant dans la *Biographie universelle,* tout en lui prodiguant beaucoup d'éloges, ajoute comme correctif : « On ne peut se dissimuler que Gori a souvent manqué de critique. » La *Biographie générale* publiée par MM. Didot dit également : « Un reproche plus grave qu'on peut lui faire, c'est qu'il n'a pas toujours examiné avec assez de critique les monuments qu'il recueillait. »

Maintenant voici comment s'exprime Gori, au sujet des nielles qui

nous occupent, dans son *Thesaurus veterum diptychorum;* Florentiæ, 1759, in-folio, tome III (extrait de Duchesne) :

« Auprès de ces précieux monuments, sont exposées deux plaques d'argent dont on fait usage pour donner et recevoir le baiser de paix; leur poids est d'environ 20 livres. (Duchesne dit : « La livre de Florence « est de moins de 12 onces : c'est donc un poids d'environ 14 livres « de France). » Elles sont ornées, continue Gori, de figures de vermeil du plus beau travail, et, par derrière, il y a des poignées d'argent : l'une, gravée et peinte en monochrome avec du nielle, fut faite avec un soin et un travail incroyables par le célèbre Thomas[1], fils de Finiguerra, et puisque l'occasion s'en présente, je vais m'étendre un peu sur ce sujet.

« Cette Paix est d'autant plus remarquable qu'elle a donné naissance à l'art admirable de graver au burin sur des planches de cuivre.

« L'habile orfèvre grava, sur une plaque d'argent, des figures représentant le Triomphe et le Couronnement de la bienheureuse Vierge Marie, enlevée au ciel et entourée d'anges, ainsi que d'un grand nombre de saints placés sur le devant de la composition. Son ouvrage n'étant pas terminé et avant qu'il fût chargé de la couverte noire, dite nielle, il lui arriva, par hasard, de vouloir en prendre une empreinte en employant le plâtre et le soufre, ce dont j'ai un exemple dans un vieux tabernacle de ce temps, et se servant d'une teinte obtenue par la fumée grasse d'une chandelle. Il voulut essayer aussi ce que produiraient les figures gravées, en appuyant dessus un papier humide. Lors donc qu'il eut vu que le papier appliqué sur la planche rendait fidèlement le sujet qui y était tracé, il arriva, par ce procédé, le premier de tous, à l'art de graver sur cuivre, et à celui d'en tirer des épreuves sur papier, au moyen d'une couleur quelconque mêlée avec de l'huile. »

Gori fait ensuite de Finiguerra le maître d'Alexandre Botticelli et d'Antoine Pollajuolo[2]; il attribue à ce dernier les vignettes du *Dante* de 1481, ce qui est une erreur.

Il ajoute plus loin : « Je dis et j'affirme que la première invention et la plus grande gloire doivent en être attribuées à Thomas le Florentin.

1. En italien *Maso,* diminutif de *Tommaso.*

2. C'est à tort que Gori dit qu'Antoine Pollajuolo fut élève de Finiguerra. Vasari lui donne pour maître Bartoluccio Ghiberti, dans l'art de l'orfèvrerie, *maestro,* ajoute-t-il, *all'ora molto eccellente in tale esercizio.* Il travailla ensuite sous Laurent Ghiberti, auteur des fameuses portes du baptistère Ce dernier, né en 1378, mourut en 1455.

Son ouvrage étant achevé en 1452, le même Thomas, fils de Finiguerra, orfèvre florentin, reçut des syndics du corps de commerce, pour son travail et pour la valeur de l'argent, en florins d'or, 66 florins 1 livre 6 deniers, ainsi qu'on en trouve la preuve dans le grand registre coté AA, de la même année ; il est conservé dans les archives de ce syndicat, *où je l'ai vu.* »

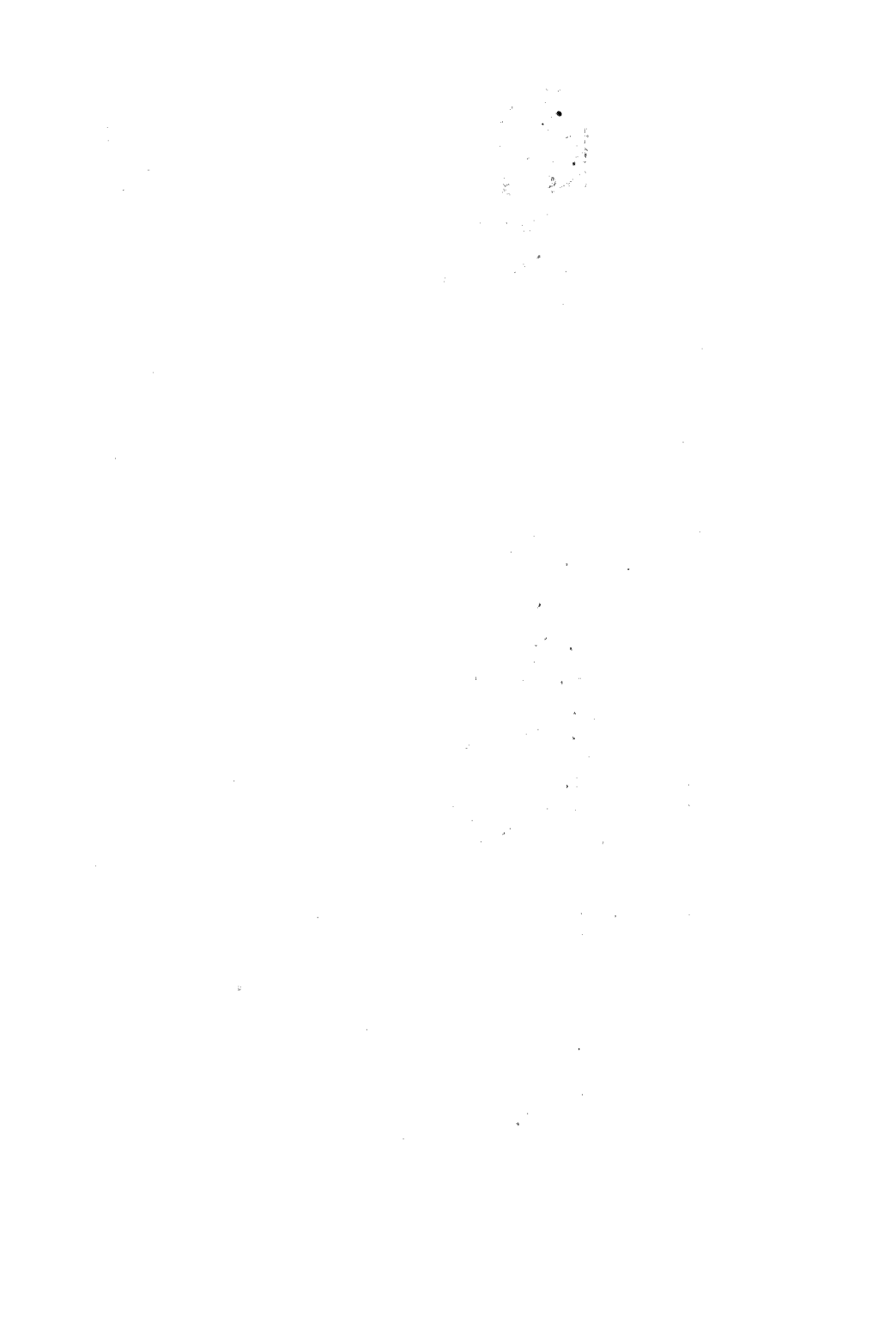
Il termine en disant qu'il a voulu faire dessiner et graver cette superb *aix chrétienne*, mais qu'un ouvrage aussi difficile, rempli d'un aussi grand nombre de figures, couvert d'un émail noir, et surtout dans un tel état de vétusté, aurait nécessité des dépenses au-dessus de ses moyens.

Sur ce dernier point, il nous suffit de dire que cette Paix, malgré son émail noir et sa prétendue vétusté, a permis, cent vingt ans au moins après l'époque à laquelle écrivait Gori, de se procurer des photographies très satisfaisantes et qui reproduisent tous les détails de l'ouvrage.

Gori, en qualité d'ecclésiastique et de prieur du baptistère de Saint-Jean, a eu toute facilité pour bien étudier les Paix dont il parle.

Il résulterait de l'examen fait par Gori des deux Paix, qu'elles sont ornées de figures de vermeil du plus beau travail, que par derrière il y a des poignées d'argent, que leur poids est d'environ 20 livres, et qu'enfin Gori a vu le registre coté AA de 1452.

Sur le premier point, faisons remarquer tout de suite que Gori suppose, évidemment, que les montures qui entourent les deux Paix étant du plus beau travail, celle de *l'Assomption*, naturellement, doit être aussi l'œuvre de Maso Finiguerra, tandis que la simple inspection démontre que les montures des deux pièces exposées au musée de Florence sont de la fin du seizième siècle ou du commencement du dix-septième. Ces deux montures sont presque absolument semblables, et la plaque qui représente un Crucifiement est des plus médiocres; elle ne peut être que l'œuvre d'un artiste très inférieur et non celle livrée en 1455.

Quant au poids de 10 livres environ pour chacune, nous allons être bien loin de compte. Nous avons fait peser, avec le plus grand soin, la Paix attribuée à Maso Finiguerra ; elle pèse : 1° la plaque niellée, 107 grammes ; 2° la monture en vermeil qui l'entoure, 1 kilog. 73 gr. ; en tout 1 kilog. 180 gr., qui, réduits en onces florentines, donnent un total de

41 onces 16 deniers 23 grains et quelque fraction. Si l'on suivait l'évaluation de Gori, cette Paix devrait poser de 117 à 118 onces. C'est une erreur assez grosse, mais passons. S'il avait bien lu le fameux registre AA qu'il affirme avoir vu, il aurait constaté que le poids livré par Maso Finiguerra était de 55 onces 11 deniers, c'est-à-dire plus de moitié moins de celui qu'il assigne à cette Paix, et, d'un autre côté, si la Paix des Offices est la même que celle qui était à Saint-Jean, c'est près de quatorze en moins. Ces différences valaient cependant bien la peine d'être examinées.

Il aurait dû également citer le texte entier du registre, mais cela lui eût été sans doute fort difficile, attendu qu'il y a tout lieu de croire que, lorsque Gori écrivait, ce prétendu registre était perdu depuis longtemps. En attendant, nous allons donner la traduction du texte relaté dans l'ouvrage de Gaye (*Carteggio inedito;* Firenze, 1839-40; t. Ier, p. 112) :

« Pour que tous les doutes cessent sur ce point que cette Paix était déjà commencée en 1450, il me suffit de rapporter le passage suivant d'un DÉPOUILLEMENT (*spoglio*) du grand livre de l'art des marchands (*dell' arte de mercatanti*) portant la date de 1450 z : une Paix d'argent dorée, émaillée (*smaltata*) et niellée, du poids de o. 55 d. 11 (55 onces 11 deniers) qui fut faite pour l'église de Saint-Jean par Thomas Finiguerra. Elle fut payée à raison de *flor* 1 *largo loncia;* elle coûta en tout 66 florins.

« En 1455, on donna à faire à Matteo, fils de Jean Dei (Matteo di Giovanni Dei), orfèvre, une autre Paix pour l'église de Saint-Jean; on lui paya 28 florins pour la gravure, la niellure, la dorure, l'émaillerie; elle coûta en tout, avec l'argent, 68 florins 6 deniers 12 gros. »

Malgré les premières lignes de la citation ci-dessus qui appartiennent à Gaye, toujours sous l'impression de Gori et de Zani, il nous semble que la question est résolue par ces textes. Que disent-ils? C'est qu'en 1450 (plutôt 1452) Maso Finiguerra a fait *une Paix*, et Matteo Dei *une Paix* en 1455. Où se trouve la désignation du sujet? Quelque chose dans ces textes peut-il autoriser à conclure que la prémière est *l'Assomption* et la seconde *le Crucifiement?* Mais nous avons voulu aller plus loin, pour qu'on ne prétende pas que Gori a vu d'autres registres que ceux cités par Gaye.

Mon frère a fait d'actives recherches à Florence pour trouver

les registres de cette époque, mais inutilement. Voilà ce que lui a dit le chevalier Pini, conservateur des planches au musée des Offices : Le sénateur Strozzi, qui vivait dans les premières années du dix-septième siècle, a fait un dépouillement desdits registres. A la suite de ce travail, ils ont été égarés et ne se retrouvent plus. Il n'est pas vrai, a-t-il ajouté, que Gori qui vivait un siècle après Strozzi, ait pu examiner les livres originaux des consuls de Calimala ou des marchands, parce que dans son temps ces livres étaient déjà perdus. Il n'a donc pu voir que les notes et le dépouillement faits par le susdit sénateur Strozzi.

Le conservateur actuel des archives centrales de l'État, où sont déposés les manuscrits de Strozzi, a assuré à mon frère qu'on avait fait faire de nombreuses recherches là où l'on croyait pouvoir découvrir ces livres des marchands : qu'on en avait retrouvé quelques-uns, mais aucun ayant rapport à la question actuelle.

Gori dit en outre : « Une autre Paix, enrichie de damasquinure, représente au milieu le *Crucifiement* de Jésus-Christ, avec un grand nombre de figures gravées sur une petite plaque d'argent, couverte ensuite d'une peinture noire, dite nielle. Elle fut faite par Mathieu, fils de Jean Dei, citoyen et très habile orfèvre de Florence. Celui-ci ajouta aussi beaucoup d'ornements très beaux, pour lesquels, son ouvrage achevé et livré en 1455, il reçut 68 florins d'or, *en considération de la dépense.* »

On voit avec quelle amplification Gori a cité le texte de Strozzi qu'il avait sous les yeux, mais ce qu'il a encore oublié de dire, quoiqu'il le sût parfaitement, c'est que : « En 1529, Florence devant soutenir une guerre très périlleuse pour conserver sa liberté, des emprunts forcés furent à plusieurs reprises exigés de ceux que des commissaires nommés à cet effet désignaient comme les cinquante, les cent, les deux cents plus riches citoyens de la République. Toute l'argenterie des églises, aussi bien que celle des particuliers, fut portée à la Monnaie ; toutes les pierres précieuses qui ornaient les reliques furent mises en gage ; le tiers des possessions ecclésiastiques fut vendu en même temps que les immeubles des corporations d'arts et métiers et les biens des rebelles. » (Simonde de Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge;* Paris, 1840 ; t. X, ch. III).

Ce fait est d'ailleurs confirmé par Vasari. Dans la vie de Pollajuolo,

après avoir parlé des scènes de la Passion de Maso Finiguerra et d'une foule d'autres ouvrages de Pollajuolo, cet écrivain ajoute : *Ma di queste et di quelle di Pollajuolo molte, per i bisogni della città nel tempo della guerra, sono state dal fuoco distrutte, et guaste.*

Le premier mot *queste* signifie évidemment que non seulement les ouvrages de Pollajuolo, mais ceux de Maso Finiguerra, ont été détruits dans les temps calamiteux dont parle Vasari. En effet, ces petites scènes de la Passion ne se retrouvent plus aujourd'hui. Maintenant persistera-t-on à soutenir que les deux Paix qui sont au musée de Florence sont bien les Paix originales dues à Finiguerra et à Matteo Dei? Est-il si difficile de croire qu'elles ont péri avec tant d'autres chefs-d'œuvre?

Si l'on veut toujours qu'elles soient les originales, Gori certainement n'a pu en voir d'autres que celles-là ; alors comment expliquer le poids de 10 livres donné par Gori à *l'Assomption de la Vierge*, ou même les 55 onces 11 deniers portés sur le registre, puisque la Paix actuelle ne pèse que 41 onces 16 deniers 23 grains et quelque fraction?

Comment expliquer en outre que *le Crucifiement*, inférieur comme art et peut-être comme poids, ait été payé plus cher que *l'Assomption?* Cette difficulté a occupé Gori, qui s'en est tiré en insérant ce membre de phrase qui n'est pas dans le registre : *en considération de la dépense.*

Duchesne aussi a été frappé de cette circonstance, et il l'a expliquée à peu près de la même manière. Il dit dans une note, page 107 de son livre : « Quoique cette pièce ait été payée plus cher que celle du *Couronnement de la Vierge*, il n'en faut pas conclure qu'on ait pensé à cette époque que le talent de Mathieu Dei dût être payé plus que celui de Thomas Finiguerra ; mais il faut seulement réfléchir que dans le prix se trouve compris le poids du métal, et que celle du *Crucifiement* pesait probablement plus que l'autre. »

Malgré tous ces raisonnements, ce qu'il y a de certain c'est que cette dernière Paix exposée au musée des Offices, celle-là même qu'a vue Gori, ne peut en aucune manière être regardée comme l'original de 1455. Le travail est trop médiocre pour être attribué à Matteo Dei, et la monture est postérieure de plus d'un siècle.

Quant à *l'Assomption*, on voudra peut-être soutenir que l'on a sauvé la plaque et que l'on n'a livré seulement que la monture, mais cette assertion ne pourra être appuyée d'aucune preuve.

On supposera peut-être encore que le travail original de Matteo Dei est un *Crucifiement* que l'on voit au musée de Florence et qui n'a d'autre bordure qu'un cadre de bois, celui-là même que Duchesne, dans son livre, attribue à Matteo Dei. Nous allons en donner le poids pour que les curieux puissent bien apprécier ce point.

Cette plaque du *Crucifiement* pèse seulement 77 grammes, tandis que celle de *l'Assomption* en pèse 107, un peu plus de 3 onces de Florence.

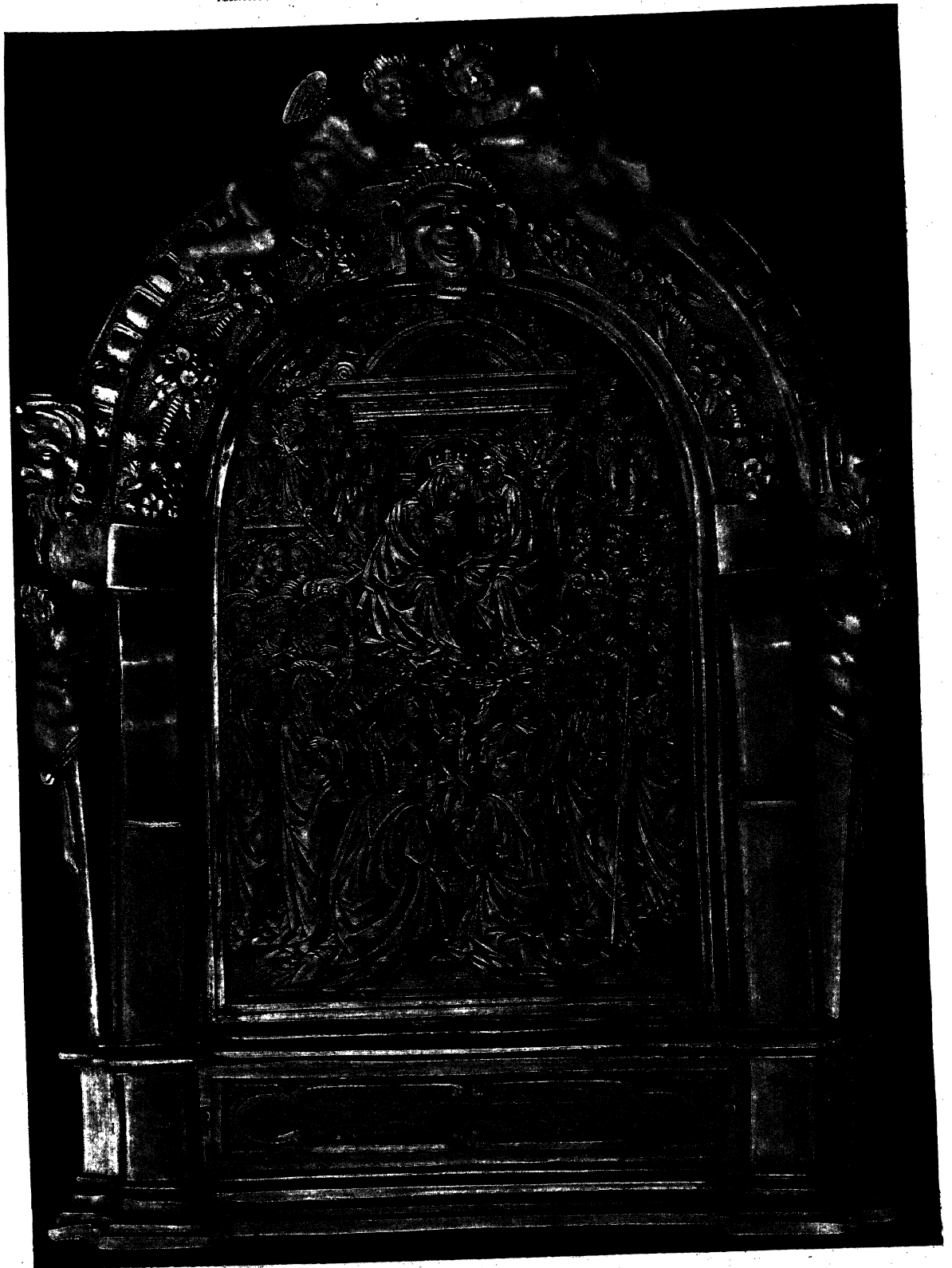
Maintenant, une dernière réflexion : le poids de 55 onces 11 deniers étant indiscutable pour *l'Assomption de la Vierge*, on est obligé d'admettre que la monture originaire devait peser 52 onces, ou 1 kilog. 665 gr.

Quant à l'autre Paix qui ne pèse que 77 grammes, outre 30 grammes en plus, il faudrait, pour que le poids fût en rapport avec le prix qu'on a payé, le porter pour cette dernière à 59 ou 60 onces. La monture originaire aurait dû peser 1 kilog. 865 gr.

Dans un temps de suprême élégance, où toutes les proportions taient si exactement observées, aurait-on fait des montures d'un poids semblable pour des plaques de cette dimension? *L'Assomption de la Vierge* a 129 millimètres de hauteur sur 86 de largeur ; *le Crucifiement* a 124 millimètres de hauteur sur une largeur de 79. C'est là une simple observation que nous livrons à l'appréciation des lecteurs.

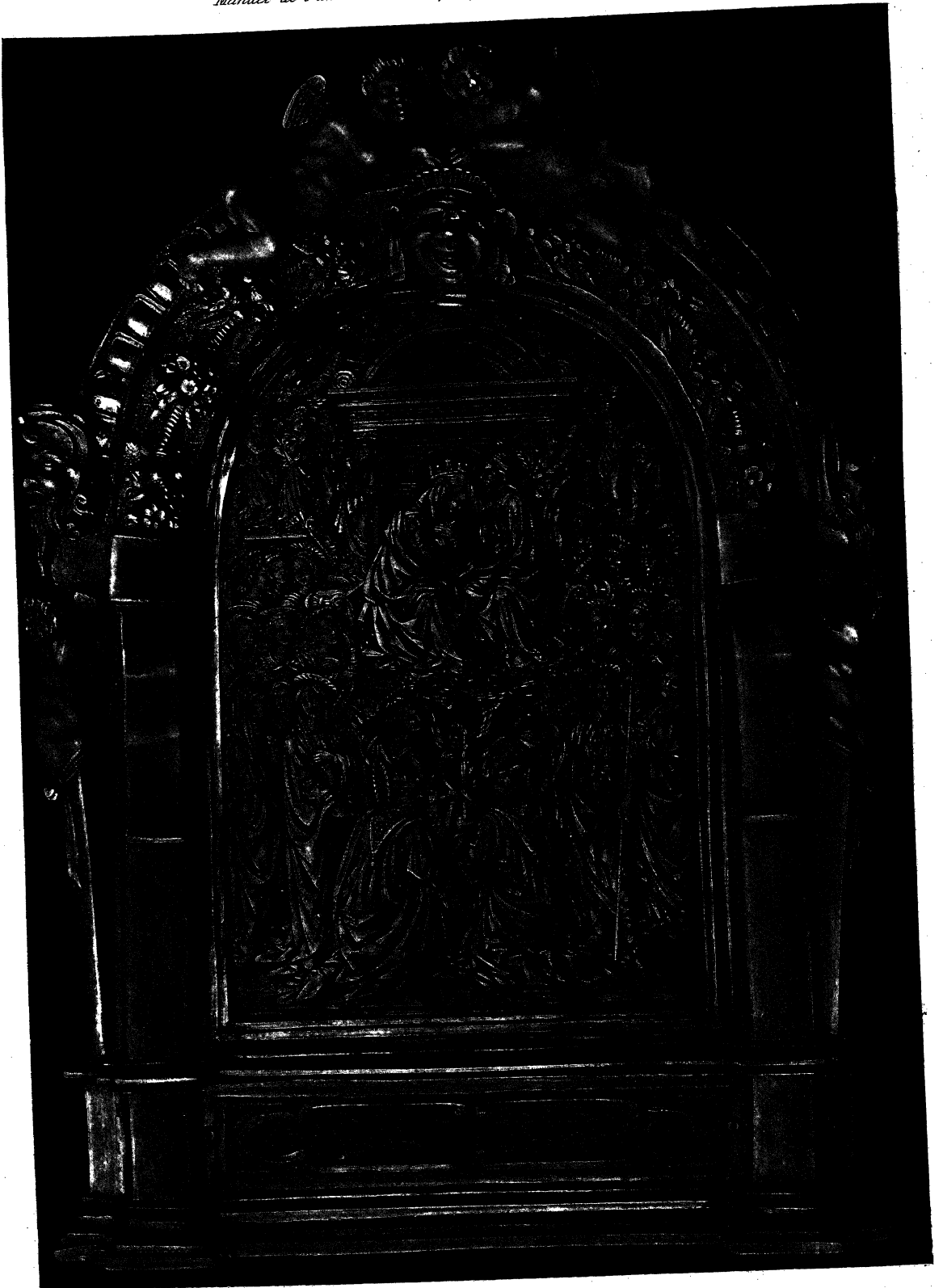
Dans tous les cas, *il résulte de notre examen qu'aucun document sérieux n'attribue* à Maso Finiguerra *l'Assomption de la Vierge* et que rien ne prouve qu'en 1452 Maso Finiguerra ait remis ce nielle au corps des marchands. Il est probable que le nom de Finiguerra, cité par Vasari et Benvenuto Cellini, a seul surnagé dans la suite des temps, et qu'on lui aura facilement attribué la plus belle des deux Paix. C'est quelque récit de sacristie auquel Gori a ajouté confiance sans l'avoir *sévèrement contrôlé* ; on sait que son défaut de critique lui a été justement reproché, et qu'il n'y a pas de dissentiment sur ce point.

Passons maintenant à l'examen matériel de la plaque exposée au musée des Offices et de l'estampe de la Bibliothèque nationale. Nous ne reparlerons pas ici du dessin que Gaburri avait envoyé à Mariette ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

Outre la plaque de Florence, on connaît de *l'Assomption de la Vierge* deux soufres et l'estampe qui fait l'objet de la discussion. Un des deux soufres n'est qu'une ébauche assez légère, où les fonds ne

Héliog. Dujardin

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Paix attribuée à Maso Finiguerra

telle qu'on la voit aujourd'hui au Musée de Bargello à Florence

Hélioᵍ Dujardin

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Paix attribuée à Maso Finiguerra

telle qu'on la voit aujourd'hui au Musée de Bargello à Florence

sont couverts de tailles croisées que dans la partie du haut seulement. L'autre soufre offre la totalité du travail qui est sur la planche en argent. La première empreinte est sortie du cabinet Durazzo pour entrer dans celui de M. de Rothschild ; la seconde, après avoir appartenu au marquis Seratti et au duc de Buckingham, est aujourd'hui au *British Museum*. L'estampe semblerait au contraire provenir d'un tirage intermédiaire.

Elle présente, en la comparant à la plaque du musée des Offices, de nombreuses différences ; les unes ne sont qu'apparentes, les autres sont réelles. L'estampe manque de beaucoup de travaux, mais elle en a quelques-uns en plus. Il faut cependant la considérer avec beaucoup de soin et ne pas s'arrêter, *sans un examen approfondi*, aux différences que l'on remarque. La comparaison n'en est pas facile : l'estampe est perdue dans un cadre lourd, peu commode à manier ; le verre qui la couvre occasionne aussi un miroitage trompeur.

L'aspect général de l'estampe est celui d'une vignette argentine et légère ; les traits sont grêles et comme *épinglés ;* elle forme un contraste avec la photographie dont les contours et les travaux sont beaucoup plus mâles et plus accentués. Ce que l'on explique en disant que l'une est une ébauche plus ou moins avancée, et l'autre, une planche complètement terminée.

La première différence qui frappe est celle-ci : dans l'inscription de la plaque et des deux soufres, on lit à rebours : GAVDET EXERCITUS. Dans l'estampe, il y a, selon Bartsch, AVI ; selon Duchesne, AVE au lieu de GAVDET. La gravure de Pauquet faite pour le livre de l'abbé Zani dit AVI, celle de Girardet qu'on voit dans l'*Essai sur les nielles* porte AVE. Ce point a une telle importance qu'il semble que Zani, Bartsch et Duchesne eussent dû tout de suite s'y arrêter ; ils n'y ont même pas songé. Nous avons, le premier, soupçonné qu'à la place d'AVI ou d'AVE, il pourrait bien y avoir GAVDET. Quoique nous n'ayons pu rétablir ce mot, à force d'employer la loupe, nous avons cru apercevoir d'abord les traces d'un G, après les trois lettres visibles AVE. les traces d'une N, et enfin, un petit T qui touche l'E d'EXERCITVS.

Ensuite, en regardant l'estampe très attentivement, on n'aperçoit pas la double croix sur la couronne de la Vierge, ni le fleuron qui est sur le front du Christ. Ces ornements imperceptibles deviennent visibles à l'aide d'une ou deux loupes. On ne voit pas non plus de

croix dans le milieu de la volute de la crosse que tient saint Augustin ; au moyen d'une loupe, on finit par apercevoir cette croix. Derrière saint Jean, il y a un saint qui paraît avoir beaucoup de cheveux ; en se servant de la loupe, on s'assure qu'il est presque chauve. Saint Jean semble avoir le front partagé par une grosse mèche de cheveux seulement ; la loupe permet de reconnaître que, vers la droite, il a encore des cheveux qui couvrent son front. Pauquet et Girardet n'ont pas vu tout cela. Ceci montre avec quelle circonspection il faut procéder. Un peu plus haut que saint Jean, contre le bord de la planche, un saint porte une grosse croix sur la poitrine. On la voit en totalité dans l'estampe ; elle est couverte en grande partie par le vêtement, dans la plaque du musée des Offices. La plaque offre beaucoup plus de travaux dans les plis des vêtements et dans toutes les parties que dans l'estampe. Par contre, on voit dans l'estampe, le long du bord du vêtement du Christ, en partant de l'épaule, deux barres qui descendent vers le ventre et au milieu desquelles il y a une série de points ; cet ornement n'est pas dans la plaque. Il y a en outre, sur la jambe gauche de saint Jean-Baptiste, deux traits horizontaux, près des bords de son vêtement, qui paraissent indiquer une espèce de pantalon ; la plaque de Florence n'a rien en cet endroit. Ce sont les seules différences que nous puissions établir, par suite de la difficulté de pouvoir faire une comparaison plus sérieuse et plus approfondie.

Dans toute autre circonstance, nous serions amené naturellement à discuter la question de savoir si l'estampe de la Bibliothèque nationale a été tirée sur une planche gravée ou sur un soufre. Il semble résulter des termes employés par Vasari que c'était sur un soufre que Maso Finiguerra tirait ses estampes. Pour ôter ce sens aux expressions de Vasari, on est obligé de mettre un point là où il y a un point et une virgule, et de changer une petite lettre en majuscule.

Baldinucci, savant écrivain, né à Florence vers 1624, dit positivement dans son ouvrage : *Notizie de' Professori di disegno*, tome IV, pages 3 et 4 : « Lorsque Finiguerra avait gravé un sujet quelconque sur argent pour le couvrir de nielle, il avait l'habitude d'en tirer un moule en terre, sur lequel il coulait du soufre fondu : il obtenait ainsi une empreinte de son travail ; remplissant alors le creux de cette empreinte avec une certaine teinte mêlée d'huile, il appliquait dessus un papier mouillé, et, par la pression d'un rouleau de bois, il se procurait un

épreuve semblable à celle qu'eût donné la planche d'argent, et ses épreuves sur papier avaient l'apparence d'un dessin à la plume. »

Bartsch, en prêtant à Maso Finiguerra l'usage de ce même procédé, a pensé qu'il ne l'avait employé que dans le but de nettoyer un soufre, et qu'il avait ainsi dû sa découverte à un pur effet du hasard.

Si cette discussion n'était pas oiseuse en ce moment, nous examinerions si le noir de fumée mêlé avec de l'huile, ou simplement avec de l'eau, est cause des défectuosités et des lacunes qui sont dans l'estampe de la Bibliothèque; ensuite pourquoi l'on ne rencontre qu'une épreuve de *l'Assomption*, et postérieurement un second soufre, ouvrage difficile et long, tandis que le graveur pouvait tirer sur papier autant d'épreuves qu'il le voulait. En outre, Duchesne soutient, page 128 de l'*Essai sur les Nielles*, qu'on ne peut obtenir des estampes d'un soufre, substance trop fragile pour supporter la pression d'un rouleau, mais M. Schuchardt, de Weimar, dans *Kunsblatt* de 1846, pages 49-99, et encore plus amplement dans les *Archives de Naumann*, affirme avoir fait des essais qui lui ont réussi, et cela dans le but de prouver la possibilité d'imprimer des estampes sur un soufre. Enfin, Passavant reconnaît dans l'épreuve du Cabinet de Paris des traces des bords de la planche. A quoi servirait de se prononcer sur ces opinions diverses? Il faudrait toujours ramener la question à son point de départ : Maso Finiguerra a-t-il ou non remis *l'Assomption de la Vierge* au corps des marchands, en 1452?

Outre les textes et les documents que nous avons déjà cités, nous devons faire connaître certaines opinions qui ont contribué à détruire en Italie la créance qu'on avait d'abord apportée à la découverte de l'abbé Zani. Dans l'ouvrage de Cicognara que nous avons cité plus haut : *Dell'Origine, composizione, decomposizione ed esercitazione dei nielli*, on trouve le passage suivant : « On a soigneusement gardé la mémoire de la fameuse Paix de Finiguerra. Elle a donné lieu à de longues discussions et dissertations. La galerie royale de Florence conserve la plaque niellée et originale; deux soufres tirés sur cette Paix existent encore : l'un dans la collection du marquis Durazzo à Gènes, l'autre dans celle du duc de Buckingham à Londres. Cette dernière pièce avait appartenu au marquis Serati[1], dont Duchesne a rapporté la dissertation, après l'avoir traduite. Finalement, de ce très rare nielle, on allègue qu'il existe une épreuve sur

1. Et vraisemblablement à Gori.

papier dans la Bibliothèque royale de Paris, et qu'elle y fut trouvée par l'abbé Zani. Contre cette découverte, il y a une dissertation encore inédite qui sera prochainement publiée par le professeur Vitali de Parme, lequel espère, avec d'excellents arguments, donner la preuve de l'erreur dans laquelle sont tombés aussi bien le connaisseur italien que les conservateurs du Cabinet des estampes de France. »

Ce passage prouverait déjà que Cicognara était assez incrédule à cet endroit.

A ceci doit se joindre la lettre de Vitali au bibliothécaire Angelo Pizzana. C'est ainsi que s'exprime Vitali : « J'ai en ma possession le fameux dessin de la Paix de Maso Finiguerra qui a été possédé par Mariette, sur lequel celui-ci a écrit quelque chose de sa main. Ce dessin est précieux pour moi : il sert à prouver merveilleusement que l'estampe de Paris dont Zani a donné un fac-similé n'est pas vraie (*non è verace*) et ne peut venir de la Paix originale, comme je l'ai démontré dans la troisième partie de mes *Raisonnements* encore inédits. » — « Il faut ajouter, dit Cicognara, que Vitali a acheté ce dessin des héritiers de Zani, lequel, d'après Vitali lui-même, avait eu, avant de mourir, beaucoup de doutes sur sa propre découverte... » Ces lignes sont extraites du livre de Cicognara mentionné plus haut.

Pour terminer il ne nous reste rien de plus concluant que de citer le texte exact du registre des marchands :

Libro Grande dell' Arte de Mercatanti. S^{to}. *A A*. 1452.

Pace d'Ariento dorata smaltata e nielata di peso di ℔. 55 *d.* 11 *si fà p la Chiesa di S. Gio. p* TOM^{eo}. DI FINIGUERRA *Orafo e se gli paga à ragione di f.* 1. *largo dell' oncia* 200 *costò in tutto f.* 66. 71.5 — *d:* 6.

Le chiffre 200 est le numéro de la page de l'ancien registre : cette explication a été donnée par M. le cav. Guasti, conservateur des manuscrits.

Libro Grande dell' Arte de Mercatanti S.^{to} *B.* 1455.

Pace si dà à fare p la Chiesa di S. Gio. à MATHIO DI GIO. DEI *Orafo è se gli paga f.* 28 *p. intaglio niello doratura e smalto, e costò in tutto con l'Argento f.* 68.6.1.2 213.

Ce dernier numéro est celui de la page de l'ancien registre.

Qu'on rapproche aujourd'hui tous ces documents de la précipitation avec laquelle cette affaire a été enlevée à Paris, la conclusion ne sera

pas douteuse. Zani a fait connaître sa découverte après avoir vu le dessin envoyé en 1730 à Mariette, mais il ne l'a communiqué ni à M. de Joly, conservateur du Cabinet des estampes, ni à M. Denon. Ceux-ci non plus ne l'ont pas réclamé. Zani s'est bien gardé de le montrer, *surtout* s'il y avait une note de Mariette qui pouvait contredire son opinion, et *enfin* si, comme le prétend Vitali, acquéreur du dessin après la mort de Zani, cette pièce était de nature à prouver que l'estampe n'avait pu être tirée sur la plaque du musée des Offices, nous nous expliquons très bien que l'abbé Zani, qui, pour illustrer son livre, devait désirer une grande découverte, se soit hâté d'acheter le dessin qui était chez Alibert. Peut-être alors, croyant que sa patrie avait le mérite de l'invention de la gravure en taille-douce, a-t-il cédé à un enthousiasme de bonne foi, en n'y regardant pas de trop près, mais plus tard, la réflexion étant parvenue à le calmer, il n'est pas impossible qu'il ait eu des doutes avant sa mort.

En présence des textes si *nets* de Vasari et de Benvenuto Cellini, en présence surtout des assertions erronées et si peu justifiées de l'abbé Gori, nous ne devrions pas hésiter à formuler une déclaration contraire et *positive;* mais, par condescendance pour une opinion depuis longtemps accréditée, nous demandons que la découverte *réelle* ou *prétendue* de l'abbé Zani, qui attribue à Maso Finiguerra l'invention de la gravure en creux, en s'appuyant sur *l'Assomption* du Cabinet des estampes de Paris, soit sérieusement examinée en elle-même et dans les documents qui s'y rapportent. Nous insistons pour qu'une investigation approfondie, et qui ne puisse plus laisser de doutes, fasse éclater la vérité dans une affaire qui, nous le répétons, a été jugée, nous ne voulons pas dire avec une grande légèreté, mais du moins avec une trop grande précipitation[1].

Estampe de notre collection.

L'Annonciation, deuxième quart du quinzième siècle. 1425-1435; estampe anonyme que nous avons acquise à la vente Weigel.

A gauche, Marie devant un pupitre; à droite, l'ange Gabriel; il est courbé, ses ailes sont en l'air. Dans le milieu, un vase avec deux

1. C'est après avoir communiqué à M. le chevalier Pini, conservateur des estampes au musée des Offices, tout le passage relatif à Maso Finiguerra, que nous le publions et avec son approbation; il a bien voulu nous autoriser à consigner ici cette déclaration.

tiges de lis, au-dessus desquels on voit une colombe. Le caractère et le travail indiquent une origine allemande, et dénotent l'école d'Ulm. La pose et le costume des figures rappellent le deuxième quart du quinzième siècle.

Cuivre.

Dimensions prises les deux traits en dedans; haut., 189 millim.; larg., 254. Weigel, n° 24.

Très belle épreuve avec une grande marge. Cette estampe paraît offrir le même faire que celui de la *Vierge avec l'enfant Jésus* placée dans une niche, estampe que l'on voit au Cabinet des estampes de Paris, et dont un facsimile se trouve dans le *Moyen Age et la Renaissance*, tome V.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

VASARI. *Vita d'Antonio et Pietro Pollajuoli*, tome Ier.

Era in questo tempo medesimo un altro orefice chiamato Maso Finiguerra, il quale ebbe nome straordinario, e meritamente; che per lavorare di bulino, e fare di niello, non si era veduto mai, chi in piccoli o grandi spazj facesse tanto numero di figure, quante ne faceva egli; siccome lo dimostrano ancora certe Paci, lavorate da lui in san Giovanni di Fiorenza con istorie minutissime della passione di Cristo,

VASARI. *Vita di Marco Antonio*, tome II.

Il principio dunque dell' intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra Fiorentino, circa gli anni di nostra salute 1460, perche costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquefatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo, che l'argento[1]; e ciò fece ancora con carta umida, e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto, il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna.

B. CELLINI, *Racconti*, dans la *Vita di B. Cellini*, publiée par Tassi; Firenze, 1829, tome III, pages 273 et 274.

Martino fu orefice et fu oltramontano di quelle Citta Tedesche; questo fu un gran ualent' uomo, si di disegno et dintaglio di quella lor maniera, et per che gia e si era sparso la fama per il Mondo di quel nostro Maso Finiguerra, che tanto mirabil'mente intagliaua di niello, e si uedé di sua mano una pacé con un Crocifisso dentroui insieme con i duo Ladroni, e con molti ornamenti di caualli e di altre cose, fatta sotto il disegno di Antonio del pollaiuolo, gia nominato di sopra, e dè intagliata e niellata di mano del detto Maso questa é d'Argento in el nostro bel san giouanni di Firenze.

1. M. Duchesne dit qu'il devrait se trouver ici un point et un E capital.

CICOGNARA, *Dell' Origine, composizione, decomposizione ed esercitazione dell' arte dei nielli;* Venise, 1831, page 51.

E fatale il dover convincersi spesse volte dello smarrimento di tante preziosità; poichè non è da dubitare che questa Pace citata dal Cellini, sommo conoscitore, appartenere posse mai ad altro intagliatore che al Finiguerra: ma questa celossi alle nostre ricerche in Firenze; poichè forse dispersa nel 1527, quando furono consegnate molte argenterie del S. Giovanni alla Republica per batter moneta, in occasione dell'assedio di Firenze, comme accennò il Gori, e credemmo aver corso la sorte infelice di tanti preziosi lavori fusi e coniati.

Réponse du chevalier Antonio Ramirez da Montalvo, directeur de la galerie de Florence, au comte Cicognara.

Fa maraviglia che dal Gori, il quale scartabellò i registri di spese del magistrato dell' Arte di Calimala, ove trovò gli appunti del costo delle due Paci ancora esistenti, oltre quella notissima di Matteo Dei, non si trovasse notata anche questa altra Pace della Crocifissione del Finiguerra, non essendo da supporsi che, per non esistere più a suo tempo, egli non avesse a farne menzione particolare, come fece di tante altre preziosità attenenti a quella basilica ch' egli illustrava; e che più non erano quand'egli scrisse. È certo che questo monumento o non existe, o trovasi nascosto in parte remota, e indubitamente più non si vede in Firenze.

CICOGNARA, *Dell' Origine,* etc. (voir plus haut); p. 42-43.

Da ognuno si è scritto, e la memoria si è diligentemente conservata della famosa pace del Finiguerra, la quale ha dato luogo a lunghe discussioni e dissertazioni. Di essa la reale galleria di Firenze conserva la piastra niellata ed originale; due zolfi ricavati in antico stanno deposti l'uno nella collezione del marchese Durazzo a Genova; l'altro in quella del duca di Buckingham a Londra; e quest' ultimo è appunto lo zolfo che apparteneva al marchese Seratti (di cui vien recata nelle note del Duchesne una dissertazione illustrativa da lui tradotta); e finalmente di questo rarissimo Niello si allega esistere una prova in carta nella bibliotheca reale di Francia, per una scoperta che dice si fatta dal Abate Zani in Parigi, contra la quale è ancora inedita una dissertazione, che sarà fra più molto pubblicata dal professore Vitali da Parma, il quale spera produrre con buoni argomenti le prove di uno sbaglio od inganno, da cui sono stati sospresi tanto il conoscitore italiano, quanto gli esperti custodi del gabinetto francese.

Extrait de la lettre de Vitali.

Tengo il famoso disegno della pace di Maso Finiguerra, che fu posseduto dal Mariette; sul quale ha egli scritto alcuna cosa di propria mano. Prezioso mi è questo riescito, poichè serve mirabilmente a comprovare che la stampa di Parigi pubblicata da lo Zani non è verace, nè può provenire dall' originale Pace, come ho dimostrato nel terzo de'miei ragionamenti inediti.— (Si aggiunge che il Sig. Vitali ha acquisto questo disegno dall' erede dello Zani, al quale, secondo le osservazioni dello stesso Vitali, prima di morire, erano entrati molti dubbj sulla propria scoperta.)

MANIÈRE CRIBLÉE

La manière criblée est une des formes primitives de la gravure. Elle paraît avoir pris naissance en Allemagne, et elle y a été exercée jusque vers la fin du quinzième siècle.

« Comme la gravure sur bois, dit Passavant, celle-ci est exécutée sur des planches d'un métal doux (probablement du laiton) ou sur du cuivre, de manière à ce que le fond reste en relief pour être imprimé en noir, mais cependant varié d'un pointillé ou d'un travail à guise de tapisserie. De la même façon les draperies sont souvent ornées de points de différentes grosseurs imitant les broderies en perles et en soie des tentures d'église, ou d'étoiles, de grains oblongs, etc., poinçonnés sur des hachures très fines ou sur le fond noir. Les parties claires sont dégradées vers les ombres en enlevant le métal. Il en résulte un jeu particulier d'ornements, de lumière et d'ombre qui ne manque pas d'un certain charme, quoique ce genre de travail ne puisse avoir la prétention d'occuper une place distinguée comme objet d'art. »

Il faut encore remarquer à ce sujet que les plus anciens échantillons de ce genre offrent la reproduction la plus exacte des ornements en perles et de la broderie en soie, et que cette exactitude arrive peu à peu jusqu'à dégénérer, vers la fin du quinzième siècle, en un travail grossier imitant le nielle.

Généralement les gravures en *manière criblée* appartiennent à une classe d'artistes d'un genre secondaire et sont quelquefois assez barbares. C'est à cause de cette particularité qu'on a voulu aussi leur attribuer une très grande antiquité, quand il est de fait qu'elles appartiennent à une époque relativement récente. Pour les rendre plus acceptables, on les coloriait souvent d'une manière très négligée, au moyen de patrons découpés, en laque rouge, en brun-jaune, en vert-de-gris et couleur de chair.

Le Cabinet des estampes de Paris est possesseur de deux pièces dont M. Delaborde fait remonter la date précise à l'année 1406[1]. Elles

1. *Notice sur deux estampes de* 1406 *et les commencements de la gravure en criblé* (Gazette des Beaux-Arts, 1869, t. 1er, p. 238 et suiv.).

LE PORTEMENT DE CROIX. — **LA SAINTE FACE.**

Gravures en manière criblée, datées de 1406. *(Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.)*

sont d'autant plus curieuses qu'elles font partie intégrante d'un manuscrit du quinzième siècle. Elles avaient précédé le travail du copiste, c'est ce que prouvent, avec la dernière évidence, les lignes écrites sur le recto autour des gravures et d'autres lignes espacées de manière à charger aussi peu que possible, sur le verso, le champ de l'impression. La date du manuscrit était difficile à fixer. On y trouvait bien dans le calendrier une date de 1413, mais qui, par la manière dont le chiffre 1 est formé, pouvait très bien indiquer l'année 1473.

M. Delaborde, par l'examen du calendrier comprenant dix-neuf années à partir de 1394, s'est efforcé de prouver que les calculs sur les phases lunaires, suivis d'un tableau des années, des heures et des minutes auxquelles ces phénomènes doivent s'accomplir, ne peuvent s'accorder avec l'année 1473; qu'il faut donc voir là un *lapsus calami*.

Ensuite, comme le copiste indique qu'un certain nombre d'années ne se sont pas écoulées, M. Delaborde a pensé qu'il y avait des raisons sérieuses pour reporter à 1406 la date du manuscrit.

D'ailleurs, l'aspect tout à fait primitif et même barbare des deux estampes ne permet de leur assigner qu'une date assez reculée.

Si celle de 1406 est admise, elle est la plus ancienne connue jusqu'à présent; mais, quoi qu'il en soit, nous en citerons une qui, du moins, a une date authentique et incontestable : c'est le *Saint Bernardin* de 1454.

Il est debout, les bras élevés, tenant de la main droite le monogramme entouré de rayons h+ | [9], et de la gauche un livre avec l'inscription : *Viae lege*, etc. En bas, une autre inscription de cinq lignes se termine, après l'*amen*, par la date 1454. Le tout est circonscrit par un ornement de nuages dans le style de l'époque, et les symboles des évangélistes se trouvent dans les quatre coins.

Passavant dit que c'est la gravure la plus ancienne en manière criblée qui porte une date. Elle fut trouvée en 1800, à Mayence, par le commissaire français Maugerard. Duchesne, dans le *Voyage d'un Iconophile*, attribue cette gravure, ainsi que plusieurs autres d'un travail très varié en manière criblée, qui sont au Cabinet des estampes de Paris, à un certain Bernard Milnet, dont il croyait avoir trouvé le nom sur une estampe représentant la sainte Vierge et l'enfant Jésus, en manière criblée, et qu'il pensait être un maître français, graveur sur métal. D'après l'inscription que Léon de La-

borde a reproduite en *fac-simile*, ce nom s'écrirait *Bernhardinus Milnit*. Il serait difficile de dire quelque chose de satisfaisant sur ce dernier mot; mais il est évident, dit Passavant, par la manière dont le premier nom est écrit avec une *h*, et la terminaison *nit* du second, que cette gravure est plutôt d'origine allemande que française.

La gravure en *manière criblée* ne paraît pas avoir parcouru une longue carrière : elle appartient presque tout entière au quinzième siècle. On a même prétendu que la plupart de celles qui ont survécu sont antérieures à 1450. Nous pensons que cette assertion n'est pas exacte. L'opinion de M. Weigel nous semble approcher davantage de la vérité. Ce savant collectionneur avait une très nombreuse réunion d'estampes de ce genre. Elles figurent dans son catalogue sous les numéros 302 à 400, comprenant une centaine de gravures; aucune d'elles n'étant datée, M. Weigel n'a pu leur assigner une époque précise.

Il en place une seule, le numéro 322, dans les années 1425 à 1440; une autre, le numéro 323, de 1425 à 1450. Toutes les autres sont renvoyées au troisième et même au dernier quart du quinzième siècle jusqu'à 1500[1].

Ces dates, comme cela est très facile à comprendre, sont conjecturales; mais c'est déjà une appréciation très plausible que celle de M. Weigel, et même presque une certitude que ce genre de gravure était encore pratiqué vers le commencement du seizième siècle.

En France on a aussi employé le *criblé*, mais on ne paraît pas l'avoir appliqué à des gravures de grande dimension. La lourdeur des figures et l'effet peu gracieux des compositions exécutées par ce procédé peuvent n'avoir pas engagé les artistes à s'en servir sous l'unique forme où il nous apparaît en Allemagne. On l'a assez souvent adopté pour les fonds des encadrements qui décorent les pages des livres d'heures. Ce mode de gravure produit dans cette circonstance un effet très piquant. Nous avons remarqué beaucoup de ces petites vignettes où les personnages, les détails d'architecture, les fleurs, les arabesques et autres accessoires, s'enlevaient de la manière la plus heureuse

1. Huit des numéros de Weigel se rapportent aux années 1450-1470; six sont placés de 1450 à 1460; à quinze, on assigne la date vers 1460; dix-sept sont présumés être [illegible] entre les années 1470 et 1480; un de 1475 à 1490; deux vers 1480; deux autres de 1480 à 1490 [illegible] 1490 à 1500; enfin le numéro 400 est placé vers 1500. Ces pièces étaient, pour la plus grande partie, coloriées.

sur un fond rempli des petits trous du *criblé*. Il n'est pas rare non plus de trouver les fonds des grandes planches exécutés de la même manière[1].

ANONYMES

GRAVEURS ALLEMANDS APPARTENANT A L'ÉPOQUE LA PLUS ANCIENNE

Estampes de notre collection.

Calvaire. 1423-1430.

Le Christ en croix entre les deux larrons. A gauche, la Vierge évanouie, soutenue par saint Jean et une sainte femme coiffée d'un turban. Au pied de la croix, Madeleine agenouillée lève les bras ; à droite, une autre sainte femme assise, vue de dos. Les draperies sont parsemées d'une infinité de petits points blancs, et le fond est orné de rosettes. Le terrain offre un tapis de verdure. Au bas, sous la figure de la Madeleine, on voit un petit écusson avec deux glands croisés.

Haut., 191 millim.; larg., 119.

Passavant a décrit la même pièce, mais il n'a pas fait mention du petit écusson. Il est probable que l'épreuve du cabinet de Berlin qu'il a eue sous les yeux n'est pas dans son intégrité.

Très belle épreuve, bien conservée, à l'exception de quelques petits trous de vers. On voit dans certaines places les restes d'un ancien coloris. L'épreuve a une marge de 11 millim. Collection Alféroff de Bonn.

Adoration des Rois. La sainte Vierge, la tête entourée d'une gloire, est assise dans le milieu, sous un toit; elle est tournée vers la droite, et tient l'enfant Jésus dans ses bras. A droite, on voit un roi à genoux et un autre debout. Le roi nègre est à gauche. Les deux rois debout portent des souliers à la poulaine; ils tiennent des présents. Le roi à genoux apporte une boîte; celui de derrière, une espèce de vidrecome en forme de corne; le roi nègre, un ostensoir. Saint Joseph est à genoux, à gauche, vers le fond; dans le haut, une étoile. A gauche, Dieu le père tient une banderole où est écrit : REGES ARABVM SABA;

1. Cet usage s'est conservé assez longtemps dans le seizième siècle; nous l'avons rencontré de nouveau dans les douze Sibylles que l'on voit à la fin du *Vieil Testament par personnages, reueu et corrige, oultre la precedete impression nouellement imprime a Paris par Jehan Real, l'an mil cinq cens quarante et deux*, et même plus tard.

un ange, de l'autre côté, a une banderole sur laquelle on lit : VELT STELLAM CLARAM. Le terrain est couvert de plantes. Le travail du graveur imite la broderie.

Haut., 241 millim.; larg., 180.

Pièce très rare qui nous paraît appartenir à la première moitié du quinzième siècle. Nous ne croyons pas qu'elle ait été décrite.

TABLE

LES PLUS ANCIENNES GRAVURES CONNUES AVEC DATE

MANIÈRE CRIBLÉE

LES PREMIERS LIVRES

GRAVÉS EN TABLES DE BOIS

DITS

LIVRES XYLOGRAPHIQUES

La xylographie est l'art de découper dans une planche de bois un dessin tracé à sa surface. Chaque trait que le couteau, le canif ou la pointe du graveur met en évidence, se reproduit sur le papier lorsque la superficie du bois ainsi entaillée a été enduite d'encre d'imprimerie. Au commencement, l'empreinte était obtenue au moyen d'une pression que l'on exerçait à l'aide d'une brosse ou frotton. Ce procédé était naturellement long et imparfait.

On ne s'était pas seulement contenté de tirer des estampes de cette manière, mais, vers la fin du quatorzième siècle, on paraît avoir eu, en Hollande, la pensée de tracer ainsi des caractères d'écriture et d'imprimer les pages d'un livre. C'est ce mode d'impression qui caractérise le livre dit xylographique. Ce procédé a-t-il pris naissance le jour où l'on grava pour la première fois une légende sur une gravure en bois? De quelques mots arriva-t-on à quelques lignes, une page fut-elle ainsi composée pour parvenir enfin à former un volume? L'origine de l'impression tabellaire est encore enveloppée de la plus grande obscurité ; seulement on peut affirmer avec certitude qu'elle a précédé l'impression en caractères mobiles: elle s'est même continuée assez longtemps après.

Tout en faisant mention d'un assez grand nombre d'ouvrages qui appartiennent à cette classe, nous n'avons pas l'intention de les décrire tous avec de longs détails. Nous nous attacherons princi-

palement à quelques-uns qui soulèvent des questions non résolues, et donnent lieu à des controverses qui sont encore loin d'être éclaircies.

ARS MORIENDI

L'Art de mourir est un livre de piété qui a obtenu une grande vogue pendant les deux tiers du quatorzième et dans les premières années du quinzième siècle.

Une des estampes représente un mourant exposé à de certaines tentations que nous ferons connaître tout à l'heure. Le démon cherche à le faire tomber en faute. Dans l'estampe correspondante, tantôt Dieu, Jésus-Christ, la sainte Vierge, tantôt les saints du paradis, et toujours le bon ange, l'aident à triompher de la tentation. La dernière planche représente la défaite du démon et la victoire définitive du mourant.

Le livre commence par une préface et chaque estampe est accompagnée d'un texte, le tout imprimé au moyen de planches de bois. Nous allons donner une description générale qui pourra, nous l'espérons, s'appliquer à toutes les éditions; bien qu'elles présentent entre elles de nombreuses différences, les sujets sont, on peut le dire, identiques.

Première figure.

Un mourant est dans son lit; près de lui, des diables tenant en main des écriteaux, sur l'un desquels on lit : *Fac sicut pagani*, et à l'extrémité du lit, un roi et une reine sont à genoux devant une colonne, au haut de laquelle est une idole. Sur la page en regard, se trouve l'explication, au-dessous du titre : *Temptacio dyaboli de fide.*

A l'occasion des textes, nous ferons remarquer que le nombre des lignes n'est pas le même dans les diverses éditions.

Deuxième figure.

Le mourant est couché. Un ange le console en lui adressant ces paroles gravées sur une banderole : *Sis firm' in fide.* Dieu, la Vierge et les saints viennent à son secours; les démons s'enfuient.

En regard, est le texte : *Bona inspiracio angeli de fide.*

Troisième figure.

Le mourant est dans son lit. Les démons l'obsèdent en lui mettant ses péchés sous les yeux. On lit sur une banderole : *Ecce peccata tua;* sur une autre : *Occidisti;* sur une troisième : *Periurus es.*

En regard, le texte : *Temptacio dyaboli de desperatione.*

Quatrième figure.

Sainte Madeleine et saint Pierre sont près du mourant. Au pied du lit, le bon larron sur la croix, et dans le bas, saint Paul tombe de son cheval. Un ange tient un rouleau avec ces paroles : *Nequaquam desperes.*

En regard, le texte : *Bona inspiracio angeli contra desperationem.*

Cinquième figure.

Le mourant a un accès de désespoir et donne un coup de pied à sa servante. Une table est renversée, et dans un coin, près du lit, un démon a près de sa bouche une banderole avec ces mots : *Quam bene decepi eum.*

Au haut du texte placé en face : *Temptacio dyaboli de impaciencia.*

Sixième figure.

Ses patrons, saint Étienne, sainte Barbe, saint Sébastien, sainte Catherine, sont autour de son lit et viennent l'assister. Près d'un diable renversé, un écriteau avec ces mots : *Labores amisi.*

En regard, le texte : *Bona inspiracio angeli de paciencia.*

Septième figure.

Cinq diables sont autour du lit du mourant. Ils lui offrent des couronnes. Celui-ci en prend une. Au-dessus d'un diable, est un rouleau sur lequel on lit : *Gloriare.* Sur un autre rouleau : *Coronam meruisti.*

Le texte en regard porte : *Temptacio dyaboli de vana gloria.*

Huitième figure.

Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit, ayant près d'eux la Vierge et saint Antoine ainsi que trois anges, assistent le mourant. Sur un rouleau, au-dessus de la tête du lit : *Sis humilis.* Vers le bas, la bouche de l'enfer qui engloutit les pécheurs. Au-dessus, cette légende : *Superbos punio.*

Le titre du texte en regard est *Bona inspiracio angeli contra vanam gloriam.*

Neuvième figure.

Au bas du lit du mourant, on voit des maisons; dans le coin du bas à gauche, il a une cave où sont des tonneaux. A côté, vers le milieu, un homme entre par une porte vers laquelle il conduit un cheval. Vis-à-vis du malade se trouvent des amis et des parents. Un diable les lui montre. Derrière lui, sur un rideau : *Prouideas amicis.* Au-dessus du toit de la petite maison, un autre diable lui montre un rouleau ; on y lit : *Intende thesauro.*

Le texte, en regard, commence par : *Temptacio dyaboli de avaritia.*

Dixième figure.

Le mourant regarde le Christ sur la croix. Le bon pasteur, suivi de quelques moutons, et les trois Maries l'assistent. Près d'un ange qui le regarde, un rouleau avec ces mots : *Non sis avarus.* Un diable, assis à terre, tient une banderole sur laquelle on lit : *Quid faciam.*

En tête du texte en regard : *Bona inspiracio angeli contra avaritiam.*

Onzième figure.

Un moine, revêtu de son froc, met le cierge bénit entre les mains du malade qui expire. Les anges emportent son âme sous la forme d'un jeune enfant. Des diables hideux exhalent leur rage. Sur des rouleaux, près d'eux : *Spes nobis nulla — heu insanio — furore consumor.*

Le texte en regard commence ainsi : *Si agonisans loqui et usum vocis. . . .*

Dans la plus grande partie des exemplaires xylographiques, les gravures et le texte ne sont imprimés que d'un seul côté du papier.

L'extrême importance de ce livre nous engage à donner la liste de toutes les éditions que nous avons pu connaître. C'est après y avoir sérieusement réfléchi, que nous nous décidons à maintenir l'ordre adopté par Heinecken, sauf quelques améliorations de détail.

Nous croyons qu'on pourrait d'abord former trois groupes.

Le premier, composé des éditions A et B, auquel nous joindrons l'exemplaire de M. Didot, semble montrer l'enfantement et les progrès

de l'idée primitive. On peut en attribuer l'exécution aux Pays-Bas. Le deuxième comprendrait l'édition dite *princeps* de M. Weigel, l'exemplaire gâté et incomplet qui se trouve à la bibliothèque de la rue de Richelieu et l'édition C décrite par Heinecken. On verrait là l'idée première ayant adopté son type le plus beau. On pourrait attribuer ce groupe à l'école de Cologne. Le troisième serait formé par les éditions D jusqu'à G. On y retrouve toujours le type définitif de Cologne avec quelques modifications, mais les gravures sont loin d'être aussi belles que celles du deuxième groupe. On y joindrait les trois éditions allemandes A, B, C. Peut-être ce groupe pourrait-il être attribué à l'école d'Ulm. Nous mentionnerons ensuite l'exemplaire vendu par le libraire Tross, celui du prince Galitzin et l'édition française l'*Art au morier*, sans chercher, sauf cette dernière, à les rattacher à aucun des groupes cités plus haut.

On paraît généralement regarder l'*Ars moriendi*, du moins dans son idée primitive, comme un produit de l'art dans les Pays-Bas.

M. Weigel déclare dans son catalogue que son exemplaire, dit *princeps*, est imprimé à Cologne. La deuxième édition, en allemand, porte à la fin : *Ludwig ze Ulm*. Cette édition a les plus grands rapports avec celle qui est inscrite sous la lettre G; cette dernière est également attribuée à Ludwig. La quatrième offre une particularité qui doit la faire rattacher à ce groupe : c'est que, dans la planche de l'*Avarice*, s'il y a quatre tonneaux dans la cave, le valet qui tire du liquide de l'un d'eux ne s'y trouve plus. Ce valet se voit dans les planches que nous classons dans le groupe de Cologne. Toutefois, il est de notre impartialité de faire remarquer que cette quatrième édition a la même dimension que la troisième et qu'elle est entourée d'une triple bordure ombrée de la même manière. Il n'y a que deux traits de bordure sans aucune ombre dans la septième édition que nous décrivons plus bas. Nous ne jugeons cette quatrième que par le fac-similé d'Heinecken.

Avant d'entrer dans l'examen des différentes éditions, nous devons dire qu'au mois de mai 1872, un exemplaire d'une grande beauté appartenant à M. Weigel a été vendu 28,000 francs. Il était annoncé comme étant le seul original que l'on connaissait. Cette opinion est confirmée par Passavant, tome I^{er}, page 116. Il résulterait de cette assertion, si elle est vraie, que les éditions A et B d'Heinecken doivent être reléguées au second ou au troisième rang, ou plutôt qu'on ne saurait

quelle place leur assigner, à moins d'en faire résolûment des copies de l'édition *princeps* de Weigel, comme n'hésitait pas à le dire le libraire Tross [1].

ÉDITIONS LATINES

PREMIER GROUPE

ÉDITION A D'HEINECKEN ET D'EBERT

Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets, imprimés au frotton, d'un seul côté du papier et avec de l'encre grise ; sans signatures ; lettres initiales gravées au trait, sans ornements ni fleurons. Chaque page offre deux filets d'encadrement.

La première page porte : *Ars moriendi*, selon Heinecken, ce qui n'est pas certain, car il n'a vu qu'un feuillet manuscrit qui la remplaçait ; la seconde commence par *dientia secundo*. . . .

On n'en connaît que quatre exemplaires ou fragments :

1° Bibliothèque de Wolfenbuttel : exemplaire décrit par Heinecken. Il est incomplet du premier et du dernier feuillet, qui sont remplacés par deux feuillets manuscrits ;

2° Bibliothèque de Memmingen, où il y n'a que ces six feuillets : 1, 2, 7, 9, 21 et 23 ;

3° Bibliothèque nationale, où se trouvent les feuillets 19 et 20 ;

4° Bibliothèque de Munich : exemplaire incomplet du premier et du dernier feuillet, remplacés par deux feuillets manuscrits. Guichard [2] ajoute que le papier a quatre filigranes différents : un écureuil, une ancre, une crosse d'évêque et une cloche. Heinecken [3] n'ayant pas parlé de cet exemplaire de Munich, il se peut que celui-ci soit le même que celui de Wolfenbuttel, incomplet des mêmes feuillets.

Il ne nous est pas possible de décrire cette édition d'une manière satisfaisante, mais Heinecken dit que la figure VII : *Tentation du diable touchant la vaine gloire*, offre deux diables, homme et femme, dont le dessin est indécent, ce qui ne se trouve plus dans aucune autre édition.

La figure IX (dont Heinecken a donné une copie) offre aussi de

1. M. Tross, dans une de ses lettres que j'ai sous les yeux, déclare ne connaître l'édition B, trouvé par Mariette, que par le *fac-similé* d'Heinecken.
2. *Bulletin du Bibliophile*, 1840, p. 295-306, et 1841, p. 709-712.
3. *Idée générale d'une collection d'estampes*, p. 399-428.

notables particularités[1] : la maison du mourant est en pierre, et toutes les assises en sont marquées ; il y a sept tonneaux côte à côte dans la cave, et un homme incliné tire de l'un d'eux. Une grande porte cintrée, presque de face, se trouve à côté de celle où est entièrement entré l'homme qui conduit le cheval. Cet homme est coiffé d'une toque. La petite maison a trois fenêtres dont le fond est noir. L'homme, dans le haut à gauche, a une espèce de toque à bords relevés ; dans les autres éditions, il a un chapeau.

Haut. des planches, 207 à 228 millim. ; larg., 160 à 168.

EXEMPLAIRE DE M. DIDOT

Ce doit être, très probablement, la même édition que la première d'Heinecken. Elle compte vingt-quatre feuillets : treize pour le texte et onze pour les figures. Il y a deux traits autour des pages. Elle est imprimée au frotton ; l'encre en est très noire.

La particularité la plus significative est que la première page ne commence pas par : *Ars moriendi.*

Préface. I. *QVAUIS secundu philosophū. . .* II. *dientia secundo uti. . .*

Voici quelques remarques par rapport aux figures des éditions suivantes.

Première figure.

La tête du lit du mourant est plus ornée. A gauche, les deux légendes sont en l'air. Derrière le roi, il n'y a que deux hommes. La légende du bas touche au trait carré. La colonne est beaucoup plus grande. Le moribond est à droite.

Texte : *Templacio dyaboli de fide.* Même nombre de lignes (vingt-six) que celui indiqué par Heinecken.

Deuxième figure.

Le couronnement du lit est très orné : c'est une espèce de dais gothique. Sur le lit : *Sis firmus in fide. Fugiamus* est en haut à gauche. *Victi sumus* est placé horizontalement. L'ange est au pied du lit.

Texte : *Bona inspiracio angeli de fide.* Trente et une lignes, en

1. Dans l'exemplaire de Wolfenbuttel les figures IX et X sont transposées après la figure IV, et Heinecken a suivi cet ordre, qu'il faut rectifier.

comptant le titre; Heinecken dit trente. Cette différence peut n'être qu'apparente, comme plusieurs autres que nous allons signaler.

Troisième figure.

Le mourant est à gauche; il a la tête très chauve. La femme porte une espèce de grand hennin. L'homme est coiffé d'un chaperon. Les diables ne sont pas pareils à ceux des éditions suivantes. Au-dessus du lit, horizontalement : *Fornicatus es.*

Texte : *Temptacio dyaboli de desperatione.* Vingt-huit lignes, y compris ce titre; Heinecken dit vingt-sept.

Quatrième figure.

Le mourant est à gauche; saint Paul a un grand chapeau sur la tête.

Texte : *Bona inspiracio angeli contra desperationem.* Trente lignes, y compris ce titre; Heinecken dit vingt-neuf.

Cinquième figure.

Le mourant est à gauche. Un diable est à la tête du lit. On voit deux hommes et une femme, au lieu d'un homme et d'une femme seulement. La servante est de très petite taille; elle est coiffée d'un linge relevé.

Texte : vingt-six lignes, avec *Temptacio dyaboli de impaciencia;* Heinecken dit de même.

Sixième figure.

Le mourant est à droite. Sainte Catherine, à gauche, contre le trait carré, est couronnée.

Texte : *Bona inspiracio angeli de pacienca.* Trente-cinq lignes après ce titre, comme dans Heinecken.

Septième figure.

La tête du lit est plus ornée. A gauche, il n'y a que quatre têtes, au lieu de cinq, comme dans l'édition suivante. Les diables sont différents. Un diable et une diablesse laissent voir leur sexe.

Texte : *Temptacio dyaboli de vana gloria.* Vingt-cinq lignes après ce titre.

Huitième figure.

Tête de lit différente. Trois personnages sont derrière le lit, ce qui n'existe pas dans les éditions suivantes. Le tau au lieu d'être droit est

tenu obliquement. *Sis humilis* est à gauche, et, dans le bas, au coin, à gauche : *Victus sum.*

Texte : *Bona inspiracio angeli contra vanam gloriam.* Vingt-neuf lignes; Heinecken dit vingt-huit, non compris le titre.

Neuvième figure.

Même estampe que celle de l'édition A dont un *fac-similé* figure dans l'ouvrage d'Heinecken. Nous rappelons qu'il y a sept tonneaux dans la cave, et qu'un homme tire de l'un d'eux ; nous ne retrouverons plus cette particularité dans les autres éditions.

Texte : *Temptacio dyaboli de avaricia.* Vingt-trois lignes après ce titre ; Heinecken indique le même nombre.

Dixième figure.

La légende *Intendas. . . .* s'étend sur la bordure à gauche. Les deux premières femmes, derrière le bon pasteur, ont des coiffures ; les deux autres sont en cheveux. A droite, le diable a une gueule de crocodile.

Texte : *Bona inspiracio angeli contra avariciam.* Trente-deux lignes, y compris ce titre ; Heinecken dit trente et une.

Onzième figure.

Le mourant est à droite. Les diables diffèrent de ceux de l'édition suivante.

Texte : *Si agonisans loqui. . . .* sans titre. Trente-deux lignes ; Heinecken n'indique rien à ce sujet.

Haut. de l'exemplaire, qui a toute sa marge : 290 millim.; larg., 200 millim.

N'ayant pas vu les exemplaires de l'édition A, d'après lesquels Heinecken a fait sa description, nous ne pouvons nous prononcer définitivement sur celui de M. Didot. Le lourd coloriage des estampes ne permet presque pas d'apprécier les travaux. Les costumes sont ceux des Pays-Bas.

L'exemplaire de M. Didot a été acheté 9,550 francs à la vente Yemeniz, en 1867, où il a paru en premier lieu. Il est indiqué dans le catalogue comme étant de la première édition, ce qui parait probable, en raison de l'absence de tout titre.

Troisième figure.

La légende se trouve en haut de la tête du lit qui est différente. Le diable qui tient *occidisti* est représenté sous les traits d'une femme vue d'une manière obscène. L'homme, à gauche, a un chapeau de forme élevée.

Quatrième figure.

Saint Paul, renversé de son cheval, est coiffé d'un chapeau pointu. La tête du diable diffère beaucoup. Saint Pierre n'a pas le même aspect, et il ne tient pas de livre.

Cinquième figure.

A gauche, le deuxième personnage est un homme, tandis qu'on y voit une femme dans l'édition précédente. Un diable est au-dessus du lit, dans le fond. Derrière la servante, coiffée d'un mouchoir, on aperçoit un plat renversé.

Sixième figure.

Le gril de saint Laurent manque. Saint Étienne a la légende sur son vêtement; dans d'autres éditions, elle part du pied du lit. A gauche, l'une des saintes porte une couronne sur la tête; l'autre, une coiffure; dans d'autres éditions, elles sont en cheveux.

Septième figure.

La tête du lit est beaucoup plus ornée : on y voit une espèce de crête gothique. La couronne que porte le diable placé à gauche est plus grande. La légende est entre le Christ et la sainte Vierge. Le diable femelle qui, dans le bas, à gauche, tient une couronne, a une coiffure élevée, à la mode de Bourgogne. Sa poitrine n'est point mouchetée; sa gorge est pendante. Un diable, de l'autre côté, tient aussi cette couronne.

Huitième figure.

Le lit est surmonté, à la tête, d'un grand couronnement en forme de dais.

Neuvième figure.

Trois tonneaux sont superposés dans la cave, où il n'y a personne. L'homme qui conduit le cheval a un bonnet de forme élevée; il n'a qu'un pied dans la maison. La petite maison n'a qu'une fenêtre, mais

elle est vitrée. L'homme, dans le haut, porte le chapeau de même forme que dans d'autres éditions.

Dixième figure.

La légende fait un demi-cercle sur la tête de l'ange. A gauche, l'oreiller a des glands et ne laisse pas voir le bord du lit. Les femmes sont coiffées en cheveux, sans tresses sur la tête. Au bas de la page imprimée en regard, on voit un ornement de forme allongée.

Onzième figure.

L'estampe est dans le sens opposé ; le malade est à gauche. Sous le bas de la croix, contre le bord de la planche, deux figures seulement ; il y en a trois et un chapeau en plus dans l'édition précédente. Les saintes femmes ne sont pas pareilles à celles des autres éditions. L'ange qui emporte l'âme du défunt ressemble à un enfant.

Hauteur des planches, 137 millim.; larg., 100 millim.

Guichard a cru devoir intervertir l'ordre des numéros d'Heinecken : de l'A il a fait le B, et *vice versâ* (et M. Berjeau[1] est aussi de cet avis). La raison qu'il en donne est loin d'être concluante. Il prétend que le numéro B est plus beau que le numéro A ; c'est sur ce motif qu'il base son opinion. Si cet argument devait être admis, il faudrait tout de suite en tirer une conclusion directe en faveur de l'exemplaire de M. Weigel qui, sans contestation, est le plus beau de tous.

Brunet, dans le *Manuel du Libraire*, se borne à dire que l'on croit généralement que l'édition B d'Heinecken est la première.

Guichard nous paraît avoir été entraîné involontairement par cette raison qu'un exemplaire complet est à la Bibliothèque nationale, et peut-être aussi par la note de Mariette. Ce motif ne nous paraît pas suffisant pour intervertir l'ordre des numéros.

Des connaisseurs objectent encore que l'édition B ne peut pas être la première, parce que son format est un petit in-quarto. Ils affirment que tous les livres xylographiques publiés en différents formats ont d'abord commencé par le plus grand, et ont ensuite été reproduits dans un plus petit. C'est ce fait qui a décidé Heinecken à regarder cette édition comme la deuxième. Je dois dire, en même temps, que Guichard repousse cet argument auquel il n'accorde aucune valeur.

1. *Catalogue illustré des livres xylographiques* ; Londres. 1865 ; in-8.

En tout cas la composition des planches diffère sensiblement de celles de l'édition A.

Sotheby[1] a donné en fac-similé la première page du texte et les figures I et IX, d'après l'exemplaire du Musée Britannique.

Ces éditions, qui offrent de si notables différences avec toutes les suivantes, nous semblent en même temps avoir un aspect tout à fait primitif, et portent tous les caractères de l'école néerlandaise[2]. Nous croyons que c'est avec raison que Mariette a fixé cette date : 1440 *circiter*, pour le numéro B[3].

DEUXIÈME GROUPE

ÉDITIONS C.

EXEMPLAIRE WEIGEL.

Maintenant où peut-on placer l'exemplaire de M. Weigel qualifié de *princeps*, et dont il a publié une reproduction photographique (1869)? Les différences si grandes que nous venons de signaler, et la lettre entourée de quatre traits qui figure au coin du bas, à droite, dans la planche représentant *la Bonne Inspiration de l'Ange touchant la patience*, constituent à nos yeux, sinon une preuve, du moins une très grave présomption que la première place ne lui appartient pas.

Le type en est plus élégant que celui de la septième édition d'Heinecken que nous décrirons plus bas (édition G), qui en est la copie, sauf quelques légères différences, dont voici les principales :

1° Le saint qui est près du Christ dans *la Bonne Inspiration de l'Ange touchant la patience* a sur la tête des rayons et une auréole, au lieu d'un nimbe crucifère ;

2° La neuvième figure a quatre tonneaux dans la cave, comme dans la septième édition, mais il y a un valet qui tire de l'un d'eux ; de même que dans l'édition A, il est incliné et non debout.

Les légendes ont conservé de longs enroulements à la fin, et le nombre de points qui les terminent est différent. Toutes les figures indécentes ont disparu. Le malade est à droite dans les dix premières planches, et à gauche dans la dernière seulement. Les éditions sui-

1. *Principia typographica;* London, 1858 ; 3 vol. gr. in-4 ; t. II, pp. 10-13.

2. Cependant Sotheby et Renouvier classent l'édition B à l'école allemande.

3. L'exemplaire de Mariette a pour filigrane une roue dentelée et les lettres P et Y (Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et sa femme Isabelle), papier qui ne saurait être antérieur à 1429.

vantes offrent la même disposition. Celle-ci commence également par *Ars moriendi*. Le premier feuillet se termine par *unitate et obediencia ;* le second a pour premiers mots : *Secundo ut recognoscat*. . .

Hauteur des planches, 220 millim.; larg., 158 à 166 millim.

Les planches ont une grande parenté avec celles de l'édition B, mais le type primitif y est amélioré et ennobli. Toutes les coiffures bourguignonnes ont disparu, ainsi que le haut chapeau de saint Paul.

Toutes les éditions xylographiques postérieures semblent dériver de celle-ci, et elle est presque identique pour les planches avec la première édition typographique imprimée à Cologne.

Nous la plaçons donc en tête de ce groupe et nous la regardons comme un produit de l'école de Cologne. Sous ce dernier rapport, nous ne faisons que reproduire l'opinion de M. Weigel lui-même. En outre, dans son exemplaire, se trouve ajoutée une feuille contenant un texte du quinzième siècle qui traite de la mort ; il est écrit dans le dialecte de Cologne.

Cette classification nous paraît de nature à tout concilier. Si, au contraire, on persistait à voir dans l'exemplaire de M. Weigel l'édition prototype de toutes les autres, nous répétons qu'on ne saurait où placer les éditions A et B d'Heinecken.

Ce livre est, par sa grande beauté, digne du haut prix qu'il a été payé par le Musée Britannique. Jusqu'à présent, il est unique.

EXEMPLAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Nous nous décidons à placer à la suite l'exemplaire gâté et incomplet qui est à la bibliothèque de la rue de Richelieu. Le type des figures est aussi beau ; le texte nous paraît supérieur comme netteté d'impression. Il n'offre d'autres différences que quelques points à la fin des légendes, et dans le nombre de lignes qui n'est pas le même. Peut-être l'eussions-nous placé avant l'exemplaire de M. Weigel, si l'on ne rencontrait des signatures à toutes les pages, soit du texte, soit des figures, et s'il n'était pas admis de reléguer ces sortes d'exemplaires après ceux qui n'offrent pas ces signes ou qui les ont en moins grand nombre. Manquent les feuillets 1 à 7, ainsi que les cinq derniers

Description du livre.

Feuillet 8. Tentation du diable touchant le désespoir : vingt-neuf lignes de texte, signature D. Exemplaire Weigel, trente lignes.

Figure IV, signature illisible.

Feuillet 10, trente lignes de texte, signature G. Exemplaire Weigel, vingt-huit lignes.

Figure V, signature h.

Feuillet 12, vingt-six lignes, signature f. Exemplaire Weigel, vingt-huit lignes avec un grand ornement dans le bas.

Figure VI, signature y.

Feuillet 14, trente-deux lignes, signature G. Exemplaire Weigel, trente-six lignes.

Figure VII, signature k.

Feuillet 16, vingt-trois lignes, signature H. Exemplaire Weigel, vingt-sept lignes.

Figure VIII, signature J.

Feuillet 18, trente et une lignes, signature J. Exemplaire Weigel, trente lignes.

Figure IX, signature f.

C'est à tort que Guichard a regardé la planche IX comme n'ayant point de valet dans la cave. Il est facile, à l'aide d'une loupe, de reconnaître les traces d'un valet qui tire d'un des tonneaux. Si Guichard s'en était aperçu, il n'aurait certainement pas placé cet exemplaire au sixième rang, c'est-à-dire à sa lettre F. D'ailleurs les yeux des deux diables sont pareils à ceux de l'édition de M. Weigel. Celui du milieu offre les mêmes grands yeux avec un point noir dans le centre. Dans la troisième édition d'Heinecken, les yeux de ces diables sont tout différents (voir p. 410, son fac-similé de cette planche).

ÉDITION C D'HEINECKEN

Ars moriendi. Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets; lettres initiales au trait, sans ornements ni fleurons. Le livre est imprimé au frotton, d'un seul côté du papier et avec de l'encre grise.

On en a signalé trois exemplaires, tous incomplets :

1° A l'hôtel de ville de Harlem, feuillets 2, 4-11, 16-18, 21, 22 et 24;

2° A la bibliothèque de Francfort-sur-le-Mein, feuillets 16, 18 et 19;

3° L'exemplaire de lord Pembroke, qui est le moins incomplet : il n'y manque que les six derniers feuillets.

La première page de la préface, feuillet 1, *verso*, finit par ces mots : *unitate et obediencia.* Le deuxième feuillet commence ainsi : *Secundo ut recognoscat.* Le cadre, comme dans les deux éditions pré-

cédentes, est formé de trois filets. Guichard reconnaît, ce qui est vrai, que les figures sont dessinées avec goût et qu'on remarque dans la pose des vêtements des personnages une certaine élégance qu'on chercherait vainement dans les éditions précédentes (il ne connaissait pas alors celle représentée par l'exemplaire Weigel). On y voit, comme dans ce dernier et dans le suivant, quatre tonneaux seulement dans la cave, mais, d'après le fac-similé donné par Heinecken sur le feuillet de Francfort, le valet est debout, un grand pot à la main. Les yeux des deux diables sont différents. Une lettre de l'alphabet gravée au bas de quelques planches et servant de signature indique l'ordre des feuillets. Le feuillet 18 porte la lettre i. Le feuillet 16 porte la lettre 𝕶 dans l'exemplaire de Harlem, et la lettre 𝕳 dans celui de Francfort. Malgré cette différence, Heinecken regarde ces deux exemplaires comme appartenant à une même édition, ce qui n'est pas certain. Ces lettres, selon Koning[1], peuvent avoir été ajoutées après coup. L'exemplaire de lord Pembroke ne porte pas de signatures, et il a été tiré par feuilles isolées. Sotheby, qui a fait reproduire la deuxième figure et le texte correspondant d'après l'exemplaire de Harlem (hauteur, 213 millim.; larg., 167 millim.; filigrane du papier : une Licorne), considère cette édition comme la première de toutes, et l'attribue à l'école néerlandaise (t. Ier, pp. 69-76); cependant ses fac-similés permettent de constater que les planches de cette édition ne sont que les copies, presque fidèles, de celles de l'exemplaire Weigel. Elle pourrait bien être la même que celle ci-dessus, dont les signatures semblent concorder.

Nous croyons néanmoins devoir faire des réserves à l'égard de cette édition que nous ne connaissons pas assez. Cependant nous ne pouvons la rattacher au groupe suivant où l'on ne voit plus de valet dans la cave. Ce seul point servira à montrer toutes les difficultés d'un classement irréprochable.

TROISIÈME GROUPE

ÉDITIONS D A G

D.— *Ars moriendi.* Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets, imprimés au frotton, d'un seul côté du papier, sans signatures, avec lettres initiales

1. *Dissertation sur l'origine de l'Imprimerie*, p. 47.

gravées au trait, sans ornements ni fleurons. Trois filets d'encadrement entourent chaque planche. Le premier feuillet se termine par : *primo ut credat* (il est probable que Heinecken a omis : *sicut bonus*). Le second commence ainsi : *xpian⁹ credere debet letus*. Les planches de cette édition sont des copies de celles du groupe précédent, mais la cave du mourant, tout en ayant quatre tonneaux, est sans pot ni valet.

Heinecken n'en a signalé que deux exemplaires :

1° A la bibliothèque de l'abbaye de Gottwic, complet ;

2° A la bibliothèque de Munich, incomplet du premier feuillet.

A cette édition appartiendrait aussi l'exemplaire de Renouard transporté en Angleterre, et dont Sotheby a donné en fac-similé les planches II (avec le texte correspondant) et IX. Il est imprimé à la presse, à l'encre noire. (Haut. des planches, 216 millim.; larg., 166.)

Sotheby déclare que l'exemplaire du Musée Britannique, composé de douze feuillets imprimés des deux côtés, et contenant vingt-trois pages gravées (la dernière page de texte étant omise), appartient à une édition tirée sur les mêmes planches que celles de l'édition Renouard. Il en a reproduit en fac-similé la figure IX.

E. — *Ars moriendi*. Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets, imprimés au frotton, avec de l'encre noire, d'un seul côté du papier ; lettres initiales fleuronnées. Au bas de la page qui commence par *Temptacio dyaboli de fide* se voit la lettre **b**. La planche est encadrée de trois traits. Un certain nombre de planches ont des signatures. Un cadre, formé tantôt de deux traits, tantôt de trois, entoure chaque page. La cave du mourant contient quatre tonneaux, sans pot ni valet.

C'est probablement une copie de la précédente. Le seul exemplaire connu se trouve à la bibliothèque de Hanovre ; il est incomplet des deux premiers feuillets. Il a pour filigrane un *Agnus Dei*.

F. — *Ars moriendi*. Petit in-folio. Les deux premiers feuillets sont comme dans l'édition D ; mais il y a des inscriptions en allemand sur les rouleaux des images, bien que l'impression du texte soit en latin. Les cadres des figures sont de deux traits et marqués d'une des lettres de l'alphabet, commençant à **b** et finissant à **m**.

Tel est l'exemplaire qui se trouve dans la bibliothèque de Wolfenbuttel. Guichard (p. 740) le croit formé de deux éditions différentes : l'une latine pour le texte, l'autre allemande pour les figures.

« Le dessin des images est différent, dit Heinecken, et d'un autre maître, qui a cependant gardé la même idée. »

G. — *Ars moriendi.* Petit in-folio, sans signatures ; les lettres initiales sont fleuronnées. La première page de la préface finit par : *P'mo ut credat sicut bon⁹ ;* la page suivante commence par : *xpian⁹ credere debet letus. . .* La cave du mourant (fig. IX) contient quatre tonneaux, sans pot ni valet. A la cinquième page de texte (*Temptacō dyaboli de desperacōne*), le mot *uis*, omis à la ligne 12, a été ajouté en petites lettres au-dessus de *ingredi.* A la douzième page de texte (*Bona ĩspiracō angli ɔtra Auariciā*), le mot *mei*, omis à la ligne 18, a été ajouté en petites lettres au-dessus du mot *pr̄is.* Les figures sont plus courtes et moins fines que celles des éditions que nous attribuons à l'école de Cologne.

Guichard déclare qu'il y a deux sortes d'exemplaires de cette édition, tirés sur les mêmes planches. Les premiers se composeraient de vingt-quatre feuillets imprimés d'un seul côté du papier ; les seconds n'ont que quatorze feuillets imprimés des deux côtés.

Cependant les exemplaires en vingt-quatre feuillets paraissent identiques avec ceux de la quatrième édition d'Heinecken (D); c'est ce qui a porté des conservateurs de la Bibliothèque nationale à ranger leur exemplaire dans cette classe. D'ailleurs dans ceux-ci les planches sont entourées de trois filets d'encadrement, et une barre arrête le texte de la *Tentation touchant l'impatience*, tandis que les exemplaires en quatorze feuillets n'ont qu'un encadrement de deux filets, et la barre dont nous venons de parler ne s'y trouve pas. Sotheby croit que l'édition opistographique[1] en quatorze feuillets a été tirée sur les planches de l'édition D, après suppression du troisième trait d'encadrement. Deux nouvelles planches y ont été ajoutées.

Guichard mentionne d'abord l'exemplaire de Paris, imprimé à la presse et avec une encre noire ; ensuite un autre appartenant à M. Schmid, d'Augsbourg, imprimé au frotton et avec de l'encre grise ; enfin, à Munich, trois, dont un incomplet du premier feuillet, mais précédé des deux premiers feuillets d'une édition allemande xylographique de l'*Ars moriendi.* Guichard ne sait pas si l'exemplaire de

1. C'est-à-dire imprimée au recto et au verso des feuillets.

M. Schmid n'est pas entré plus tard dans la bibliothèque de Munich.

C'est à tort que Brunet cite un exemplaire en vingt-quatre feuillets chez M. Weigel ; il en possédait deux, mais de quatorze feuillets seulement chacun.

Nous avons acquis à sa vente l'exemplaire numéro 235. Nous traduisons la notice du catalogue.

« Heinecken, page 419, décrit cette édition comme la septième. Elle est probablement du même Ludwig zu Ulm dont le nom se trouve dans les documents de 1449 à 1484 et qui a gravé les figures de la quatrième et de la sixième édition. La date de cette septième peut bien être 1480, puisqu'elle est imprimée à la presse opistographiquement et qu'elle est évidemment la dernière édition de Ludwig. La comparaison de l'édition A[1] avec celles d'Ulm montre évidemment que ces dernières sont des copies et que l'autre est l'original. On voit, à la page 26, Jésus-Christ offrant à son Père les instruments de la Passion. A la page 27, se trouve la Création d'Ève, et, au bas, la Chute de nos premiers parents. La page 28 est blanche. »

Exemplaire bien conservé, légèrement colorié et parfaitement complet. Il offre la même transposition des deux textes de *la Tentation* et de *la Bonne inspiration touchant l'avarice* que l'on remarque dans l'exemplaire de la Bibliothèque de Paris.

Il paraît être identique avec celui de lord Spencer (d'après lequel Sotheby, t. II, a donné un fac-similé de la dernière gravure). Celui de Munich et l'un des deux de la Bibliothèque nationale sont semblables au nôtre. Dans celui de Dresde, les deux dernières gravures sont transposées. Hauteur des planches, 207 à 211 millim.; largeur, 152 à 158.

Il existe des exemplaires de cette même édition où les deux figures ajoutées sont différentes ; celle du feuillet 13 représente un ange tenant une balance dans la main droite et un glaive dans la main gauche ; dans l'un des plateaux, est une âme, et dans l'autre, les biens terrestres. Les démons cherchent à peser sur ce dernier plateau. La seconde figure, *recto* du feuillet 14, offre divers sujets : Un mariage à la porte d'une église, des voleurs qui pillent un trésor, un cadavre dévoré par des serpents, etc. Tel est le second exemplaire de la Bibliothèque nationale de Paris, ceux de Wolfenbuttel et de Zwickau, et celui de Weigel (n° 236), vendu 4,669 francs. Contentons-nous de dire que celui de Bamberg n'a que les feuillets 1-9, 11 et 12.

1. Il s'agit ici de l'exemplaire que M. Weigel qualifie de *princeps*, n° 223 de son catalogue.

M. Tross, libraire, dont nous avons déjà parlé, annonçait, dans un catalogue publié en 1869, à Paris, une édition xylographique non citée.

L'exemplaire était composé de vingt-quatre feuillets, imprimés d'un seul côté : treize feuillets de texte, onze de gravures. Les pages du texte et celles des gravures étaient entourées d'un triple et quelquefois d'un double filet. Les deux premiers feuillets contiennent la préface. Dans la bordure : *Ars moriendi;* au verso du premier feuillet commence la préface.

I. *Quamvis secundũ philosophũ tercio ethicorum.....*
II. *Xpian⁹ credere debet Letus. ...*
III. *Tentacõ dyaboli de fide.*
IV. *Bona inspiracõ angeli de fide.*
V. *Temptacõ dyaboli de speracõr.*
VI. *Bona inspiracõ angeli cõtra desperacõz.*
VII. *Tentacõ dyaboli de impacienciа.*
VIII. *Bona inspiracõ angeli de paciencia.*
IX. *Temptacio dyaboli de vana gloria.*
X. *Bona inspiracõ angeli cõtra vanã gloriam.*
XI. *Temptacio dyaboli de auaricia.*
XII. *Bona inspiracõ angli cõtra auariciã.*
XIII. *Si agonisãs loq' et usum.....*

Les gravures, sans les filets, ont : haut., 200 à 203 millim.; larg., 145.

Le texte du premier feuillet se termine par : *P'mo ut credat sicut bon'*. L'édition est sans signatures. M. Tross n'a pas indiqué à quel rang on pouvait placer ce livre ; ne l'ayant pas vu d'ailleurs nous-même, nous nous bornons à le mentionner.

ÉDITIONS ALLEMANDES

Nous décrirons d'abord trois éditions allemandes xylographiques :

A.—*Die Kunst zu sterben. Hans Sporer*, 1473. Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets, imprimés au frotton et d'un seul côté du papier, avec signatures. Les figures, gravées au simple trait, n'offrent ni ornements ni hachures. La préface contient deux feuillets et commence (feuillet 1, *verso*): *Dieweil nach der Lere des natürlichen Maister*, etc. Suivent les images, et, en regard, les explications, en vingt-deux planches, dans le même ordre que dans l'édition latine A. La dernière page *recto* se termine par : *amen ;* au-dessous, on lit :

Hans sporer.	*hat disz. puch*
1.4.7.3.	*pruff=moler*

[Jean Sporer, peintre de cartes, a (imprimé) ce livre en 1473]; le mot « imprimé » est omis [1].

Ce Jean Sporer, selon Guichard, est sans doute le même personnage que Jean Sporer l'imprimeur d'Erfurth. Passavant le dit de Bamberg.

Un exemplaire de cette édition rarissime se trouve dans la bibliothèque de Zwickau.

Le fac-similé d'Heinecken montre qu'un changement a été fait à la première planche. Jusque-là, Dieu le Père et Jésus-Christ avaient autour de la tête des rayons entourés d'un cercle; dans cette édition, ils portent le nimbe crucifère. Cette particularité se retrouve dans l'édition suivante.

B.— *Die Kunst zu sterben. Ludwig zu Ulm.* Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets, imprimés d'un seul côté du papier, à la presse et avec de l'encre noire; lettres initiales fleuronnées; signatures A-M. Chaque page est encadrée de trois filets; les textes et les figures sont disposés comme dans les éditions latines. Au feuillet 2, *recto*, deuxième page de la préface, le mot *wirt*, omis à la ligne 22, a été ajouté en très petits caractères au-dessus de *gelutert*. Au feuillet 14, *recto* (*Bonne Inspiration de l'ange touchant la patience*), le mot *nit*, qu'on avait oublié à la ligne 30, a été placé en marge entre les filets d'encadrement. Les figures ressemblent beaucoup à celles de l'édition latine G.

Au bas de la figure XI (feuillet 23, *verso*), entre les filets d'encadrement, on lit le nom du graveur : *Ludwig ze ulm*, que l'on croit communément être le même individu que Ludwig Hohenwang d'Elchingen, imprimeur à Ulm vers 1477.

On en connaît trois exemplaires :

1° A la Bibliothèque nationale;

2° A la Bibliothèque Brera à Milan (ex. du comte Pertusati);

3° A la Bibliothèque de Munich.

C.— *Die Kunst zusterben.* Petit in-folio; le recto du premier feuillet et le verso du dernier sont blancs. Les feuillets 2 à 12 sont imprimés des deux côtés du papier. Dans le volume, en tout, treize feuillets. Au

1. Heinecken fait remarquer qu'on s'est servi, pour imprimer ce livre, de la main-d'œuvre en usage pour les cartes à jouer. On a employé de l'encre à l'huile, ce qui fait que l'impression est très informe et très sale.

feuillet 2, *recto* (deuxième page de la préface), le mot *wirt*, omis à la ligne 22, a été ajouté en très petites lettres au-dessus de *gelutert*. Au feuillet 8, *recto* (*Bonne Inspiration de l'ange touchant la patience*), le mot *nit*, oublié à la ligne 36, a été ajouté en marge entre les filets d'encadrement. On ne voit aucune indication de ville, d'année ni d'imprimeur. La préface commence ainsi : *W^Je wol nach derlere :* . . .

A la bibliothèque de Munich, se trouve un exemplaire de cette édition qui reproduit exactement le numéro B ci-dessus, sauf que le nom de l'éditeur a été supprimé et que les feuillets sont opistographiques.

Guichard mentionne encore une autre édition allemande dont la bibliothèque de Munich possède un exemplaire incomplet, contenant douze feuillets imprimés d'un seul côté du papier; mais la description n'en est pas assez précise pour que nous en parlions plus longuement.

On connaît enfin une autre édition xylographique allemande, dont un exemplaire était en 1858 en la possession du prince Michel Galitzine. Le format en est très petit; le *Bulletin du Bibliophile* (1858), où cet exemplaire est décrit, dit : hauteur, 135 millimètres; largeur, 90. Il est probable qu'il veut parler de l'exemplaire avec ses marges; en réalité les dimensions prises entre le trait carré des planches sont : hauteur, 98 millimètres; largeur, 80. On y compte treize feuillets opistographiques; quinze pages sont remplies par le texte, onze par les figures. Le texte est au *recto*, les figures au *verso*. Les deux derniers feuillets ne contiennent que le texte. Il n'a d'autre ponctuation qu'une virgule à la fin de la huitième ligne du neuvième feuillet et deux points à la fin du dernier, après le mot *amen*. Chaque page du texte, moins les trois dernières, commence par une lettre initiale, sans ornements ni fleurons. Un seul filet très irrégulier encadre les pages du livre. Le volume n'a pas de titre ; il est sans chiffres, signatures ni réclames. On n'y trouve aucune indication d'année, de ville, ni d'imprimeur. Les figures sont gravées au trait, sans hachures, et coloriées. Elles sont plus simples, le nombre des personnages secondaires y est moindre que dans les précédentes éditions, ce qui est motivé par la petitesse du format. On ne voit pas de rou-

leaux avec des légendes. La préface commence ainsi : *Syd. dem mal gang dess todes uss diesē*[1]. . . .

Un exemplaire semblable, dont nous avons une reproduction moderne sous les yeux, se trouve dans la bibliothèque du prince de Furstenberg à Donaueschingen. Il ne paraît pas avoir été colorié.

M. Weigel décrit aussi (n° 238) un fragment de la même édition xylographique que celle du prince Galitzine, fragment *partiellement colorié*, dit-il. Hauteur, 98 millimètres; largeur, 77.

Il possédait encore (n° 240), d'un autre *Ars moriendi*, le feuillet avec la gravure : *Temptacio diaboli de fide*.

ÉDITION FRANÇAISE

L'Art au morier. Petit in-folio, de vingt-quatre feuillets imprimés d'un seul côté du papier, avec de l'encre grise. Les onze pages de figures et les treize pages de texte sont disposées comme dans les éditions latines et allemandes. Brunet, qui le premier a fait connaître cette édition, ne mentionne ni signatures, ni lettres initales, ni filets d'encadrements.

Le texte de la préface commence à la première page par le titre : *lart au morier* (sic), et par ces mots : *Ja soit que selon le philosophe*. . . .; il finit à la page suivante par : *considere deligentement*. Ces deux pages, titre compris, ont ensemble 59 lignes.

Les pages de texte qui suivent portent pour titres : *Temptacion du dyable de la foy*. . . . . ., *Bõne Inspiracion p lãgele de la foy*, etc.

La dernière page de texte commence ainsi : *Bien vtile cõclusion de ceste salutaire doct'ne si le moritur labourant en agonye et extremite peult parler*.

Les trois dernières lignes du volume sont composées d'un sizain.

L'exemplaire décrit par Brunet est probablement unique ; en 1820, il appartenait à M. Van der Cruisse de Waziers, de Lille. Actuellement,

1. Nous avons eu l'occasion de voir les fac-similés de neuf planches non décrites d'un *Ars moriendi*. Elles sont sans légendes, bordées d'un trait carré seulement. Haut., 95 millim.; larg., 80.

Fig. II. Le malade est à droite. — Fig. III. Le malade est à gauche. — Fig. IV. Le malade est à droite. — Fig. V. Le malade est à gauche. — Fig. VI. Le malade est à gauche. — Fig. VII. Le malade est à droite. — Fig. VIII. Le malade est à gauche ; il y a un grand écriteau à la tête du lit. — Fig. IX. Le malade est à gauche ; dans la cave trois tonneaux. — Fig. X. Le malade est à gauche.

Nous croyons que ces estampes peuvent bien être les mêmes que celles de l'exemplaire du prince Galitzine.

il fait partie de la collection de M. le comte Louis de Waziers. Il a figuré en 1874 à l'exposition faite au profit des Alsaciens-Lorrains; il a reparu à l'exposition rétrospective du palais du Trocadéro en 1878, et, grâce à cette circonstance, j'ai pu l'étudier, ce qui m'a permis de compléter la description que feu Brunet en a donnée, et, de plus, j'ai eu la bonne fortune de faire à cet égard une découverte qui n'est pas sans importance.

Brunet a remarqué que les planches de ce volume paraissaient appartenir à une édition latine, car les légendes des rouleaux sont en latin. En cela, il avait parfaitement raison; mais où il s'est trompé, par suite d'une inadvertance, c'est lorsqu'il a avancé que ces planches étaient les mêmes que celles de la seconde édition latine (B) décrite par Heinecken, la cave du mourant ayant, dit-il, quatre tonneaux dans l'une et dans l'autre. Or, l'édition B d'Heinecken n'offre que trois tonneaux, tandis que l'*Art au morier* en contient bien quatre, avec un valet incliné qui tire de l'un d'eux, ce qui n'a lieu, comme on a pu le constater plus haut, que dans l'exemplaire réputé unique et qui avait appartenu à Weigel (voir ci-dessus, p. 40). Cette coïncidence m'avait fait soupçonner dès le début que les gravures de l'édition française pourraient plutôt être les mêmes que celles de l'exemplaire latin de Weigel: la comparaison minutieuse que j'ai faite du beau livre de M. de Waziers avec la reproduction photographique de l'exemplaire Weigel a pleinement confirmé mes prévisions.

Ces gravures sont, en effet, absolument les mêmes, sans aucune différence. Elles sont entourées de trois filets, et leurs dimensions sont strictement identiques. Les pages de texte offrent plusieurs particularités que Brunet n'a pas signalées. Ainsi, à la page 4 (*Temptacion du dyable de la foy*), on voit au bas, à droite, la signature 𝔅; à la page 6 (*Bõne Inspiracion p lãgele de la foy*), la signature ℭ; à la page 20 (*Temptacion du dyable dauarice*), la signature 𝔎; à la page 22 (*Bõne Inspiracion de lãge contre dauarice*), au bas, sur le deuxième trait d'encadrement, on aperçoit une lettre qui est probablement 𝔏; enfin, à la dernière page, se trouve, au bas à gauche, la lettre Ω. Les lettres du texte sont de deux dimensions différentes, comme dans l'édition dite *princeps*, de Weigel; on trouve aussi, dans l'une comme dans l'autre, ce signe = au bout d'un grand nombre de lignes, et le seul signe de ponctuation paraît être le point.

Nous avons dit plus haut, et cela d'accord avec M. Weigel, que son édition dite *princeps* est un produit de l'école de Cologne ; tout nous porte aussi à croire que *l'Art au morier* pourrait bien avoir été imprimé dans cette ville. Ce titre si étrange, l'expression : *si le moritur* (moriturus) *labourant en agonye*, etc., ne font guère songer à la France. N'oublions pas, d'ailleurs, que c'est à Cologne que fut imprimé, selon toute apparence par Ulrich Zell, avant 1467, sous les auspices de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, LE PREMIER LIVRE FRANÇAIS EXÉCUTÉ EN CARACTÈRES MOBILES : *le Recueil des histoires de Troyes*, par Raoul le Fevre. Il n'y aurait donc rien d'étonnant qu'elle eût donné aussi le jour au premier livre français xylographique, qui est *l'Art au morier*[1].

ÉDITIONS TYPOGRAPHIQUES

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN ALLEMAGNE

(avec texte latin ou allemand)

A. — *Ars moriendi.* ‖ (Q) *Vamuis sĉdm philosophũ terlio ethicoru...* A la fin, folio 11 verso : *Et tñ de arte moriẽdi qẽ ars artium.* Sans lieu ni date. In-folio, gothique, à longues lignes, sans chiffres, réclames ni signatures ; douze feuillets, avec onze gravures sur bois. Comme dans la troisième édition xylographique, il y a quatre tonneaux dans la cave et un homme incliné qui tire de l'un d'eux. Les banderoles portant des légendes se terminent par de longs enroulements. L'encadrement des planches est composé de trois traits, les deux premiers ombrés en haut et à droite, comme dans les éditions C et D. Les figures sont des copies plus ou moins réussies de celles de l'édition dite *princeps* de M. Weigel ; on y reconnaît la main de deux artistes. Quelques points varient à la fin des légendes, notamment dans les sixième, septième et onzième figures. Sur plusieurs on remarque différentes lettres ; à la première estampe un b, à la deuxième une f, à la troisième un b, à la sixième et à la huitième, i, l.

1. Il existe aussi une traduction française de l'*Ars moriendi*, imprimée à Bruges, par Colard Mansion, en 1474. Selon Guichard, cette traduction diffère de celle de l'*Art au morier*. Le livre de Colard Mansion est un petit in-folio xylographique, sans chiffres, réclames, signatures ni initiales ; il contient vingt-deux feuillets, mais sans aucune gravure. On en connaît quatre exemplaires : 1° à la Bibliothèque nationale ; 2° à Bruges ; 3° aux archives de Lille ; le quatrième appartenait à Van Praet.

Cette édition ancienne et très précieuse n'est citée ni dans le répertoire de Hain, ni dans le *Manuel* de Brunet.

Elle offre encore le type parfait des xylographies. D'après le catalogue de Tross, il existe des épreuves de ces mêmes planches avec un texte xylographique au musée de Berlin, à l'hôtel de ville de Harlem, et dans la bibliothèque de lord Pembroke (édition C d'Heinecken. M. Weigel possédait un exemplaire semblable (nº 241, vendu 376 fr.); mais il lui manquait un feuillet contenant la préface et le texte de la première estampe. Sotzmann (*Serapeum,* 1842) en fait connaître un exemplaire appartenant au baron von Liphart, à Dorpat, et un autre dans la bibliothèque du pasteur Donker Curtius, à Arnheim. Il y en a un au Musée britannique et un autre (incomplet) chez lord Pembroke. Cette édition paraît être la première qui ait été imprimée en caractères mobiles. Sotheby la croit sortie des presses de Guldenschaff, de Cologne. M. Weigel a constaté qu'elle est due à Nicolas Gotz de Schlettstadt, imprimeur à Cologne de 1474 à 1478; les caractères en sont identiques avec ceux du *Fasciculus temporum* de Rolewinck, imprimé par le même Götz à Cologne en 1478.

Je possède de cette édition un exemplaire parfaitement complet et bien conservé. Les planches ont été, à l'époque, légèrement coloriées.

Haut. des planches, 213 à 223 millim.; larg., 153 à 163.

B. — *Ars moriendi.*||*Quamuis secundum philosophum. . .* A la fin : *Et tantum de arte moriendi. . .* Sans lieu ni date. In-quarto, gothique, à deux colonnes, sans chiffres, réclames ni signatures ; douze feuillets, avec onze figures sur bois. On attribue cette édition, citée par Hain (nº 1831), aux presses de Henri Quentell, de Cologne.

C. — *Ars moriendi.* Édition sans date, imprimée à longues lignes, peut-être vers l'année 1480. Elle consiste en quatorze feuillets, dont treize pages contiennent le texte, et douze, les figures. Ce petit in-quarto paraît être la reproduction de l'édition xylographique B, mais il y manque les figures 2 et 11. La 1re figure est répétée deux fois, et la figure 10, trois fois. Mariette, qui en avait un exemplaire, l'a fait décorer d'une reliure analogue à celle de l'édition B. Il a été vendu 240 fr. chez La Vallière, et il est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale.

D. — *Ars moriendi.* Édition sans date, imprimée à longues lignes. Brunet l'attribue aux presses lyonnaises, vers la fin du quinzième siècle, et dit qu'elle offre beaucoup de conformité avec la précédente. C'est

un petit in-quarto, gothique, composé aussi de quatorze feuillets, sans chiffres, réclames ni signatures, avec douze planches gravées sur bois. Le dernier feuillet est blanc au verso. Un exemplaire de cette édition se trouvait dans la bibliothèque de M. Coste, de Lyon. C'est sans doute la même que celle décrite par Hain au numéro 1832.

E. — On connaît une autre édition de l'*Ars moriendi* imprimée aussi vers 1480 et ornée de quatorze figures. Dans l'*Index librorum* du P. Laire (n° 231), elle est annoncée sous ce titre : *Ars moriendi ex variis scripturarum sententiis collecta cum figuris ad resistendum in mortis agone diabolicæ suggestioni*, ce qui, selon Brunet, paraît se rapporter à l'article 2 du numéro 1252 d'Ebert, si toutefois le texte a trente lignes. Elle est in-quarto et compte quatorze feuillets.

F. — *Ars moriēdi ex va‖rijs scripturarū sentētiis collecta ‖ cū figuris...* In-quarto, sans lieu ni date, en quatorze feuillets, avec le même nombre de gravures. Les pages du texte ont de trente et une à trente-deux lignes en caractères gothiques (Hain, n° 1833). Imprimée avec les mêmes caractères que celle décrite par Hain sous le numéro 1832 (notre édition D ci-dessus).

G. — Une autre édition imprimée avec les mêmes figures, mais en plus gros caractères; elle se distingue de la précédente par cette remarque qu'à la dernière ligne du troisième feuillet, le mot *consideret* est imprimé *cōsideret*. Ebert dit à tort que les caractères de cette édition sont les mêmes que ceux de la précédente, et Brunet l'a répété, sans avoir consulté la description détaillée donnée par Hain (n° 1834).

H. — M. Weigel cite (n° 242) une édition typographique inconnue de l'*Ars moriendi*, sans lieu ni date (à Leipzig, chez Conrad Kachelofen). Elle a quatorze feuillets; dans l'exemplaire Weigel, manquaient les feuillets 1, 8, 9, 10, 13 et 14.

I. — Au numéro 243 du même catalogue, est décrite une autre édition inconnue du même ouvrage, exécutée par le même imprimeur que la précédente, mais moins ancienne. Elle consiste en quatorze feuillets; il y a quatorze figures et treize pages de texte petit in-quarto. A la page 1, le titre : *Ars moriēdi ex va‖rijs scripturarū sententiis collecta ‖ cū figuris ad resistendū in mortis ‖ agone dyabolice sugestioni valēs ‖ cuilibet christi fideli. vtilis ac mul-‖tum necessaria.* Les figures sont les mêmes que celles de l'édition précédente et s'accordent pour le reste en partie avec l'édition A *princeps* de Weigel, en partie avec

celles de la septième édition xylographique. La gravure en est un peu dure, mais elle accuse une certaine originalité. La première figure représente un pénitent qui se confesse à un religieux, et que deux anges accompagnent; à gauche, un démon suivi de six personnages. La seconde image nous montre la communion du mourant, et l'on n'y voit aucun diable. Les onze pièces suivantes offrent les sujets déjà connus, avec cette différence que le mourant est à gauche dans les dix premières planches, et à droite dans la onzième. Il y a dans la cave quatre tonneaux, sans pot ni valet. La figure qui est au verso du dernier feuillet en rappelle une qui fait partie de certains exemplaires de la septième édition : elle représente un ange pesant les âmes (voir plus haut, p. 46).

Je possède de cette édition de Leipzig l'exemplaire même de Weigel (388 fr.); il est relié en maroquin vert. Le même livre se trouve aussi à la Bibliothèque nationale.

J. — Les figures de l'édition précédente, ainsi que le titre et les caractères, reparaissent dans une édition typographique du même ouvrage conservée à la bibliothèque de l'université de Leipzig, édition que l'on attribue à Conrad Kachelofen qui imprimait dans cette dernière ville de 1489 à 1495.

K. — Weigel possédait aussi (n° 244, vendu 356 fr.) une édition typographique allemande, imprimée à Leipzig en 1494 : *Ein loblich vnd nutzbar||lich buchelein von dez sterben...* A la fin : ... *gedruckt tzu leip-||tzigk Nach christi geburth Im* xciiii. *Iar*. In-quarto, de seize feuillets, sans chiffres ni réclames, mais avec quelques signatures. Le texte est une traduction en dialecte saxon de celui de l'édition A de Weigel. Les figures sont les mêmes que celles des éditions de Leipzig ci-dessus; il en de même pour les caractères et le papier.

L. — M. Berjeau décrit, dans son *Bibliophile illustré*, 1863, page 21, une autre édition typographique, avec texte allemand, imprimée à Leipzig, en 1496, et dont un exemplaire est conservé au Musée britannique. C'est sans doute la même que celle citée par Grässe, sans aucun détail. En voici le titre : *Ein loblich vnd nutzbarlich buchlein von||dem sterben.....* Au recto du f. Ciij : *Hie endet sich das bucheleyn genannt das || bucheleyn des sterbens gedruckt tzu Leyp - || czigk Nach christi geburt Im* XCVI. *Iar*. In-quarto, avec les mêmes gravures que la précédente.

M. — Une autre édition typographique allemande a été imprimée par Melchior Lotter, à Leipzig, en 1507, sous ce titre : *Eyn loblich vnnd* || *nutzbarlich buchlein võ dem ster*||*ben*. . . A la fin : . . . *gedruckt tzu Leyptzk Nach*||*christi geburth* M.CCCCC.VIJ. *Jar. durch Mel*-||*chior Lotter*. Petit in-quarto, de quinze feuillets, sans chiffres ni réclames, mais avec signatures. Même texte que celui de l'édition précédente. Planches avec légendes en latin, identiques avec celles des éditions de Kachelofen. Dans la collection Weigel s'en trouvait un exemplaire complet (n° 245, vendu 278 fr.).

On connaît trois éditions latines imprimées à Nuremberg et Landshut, par Jean Weyssenburger, et deux éditions allemandes :

N. — La plus ancienne est intitulée : *Ars moriendi ex* || *Varijs sententijs collecta cum Figuris ad resistendum*||*in mortis agone diabolice suggestioni*. . . A la fin (recto du f. 13) : *Impressum Nürmberge p̄ Vēn. dñm Jo. W. Presbr̃m.* Petit in-quarto, de quatorze feuillets, sans chiffres ni réclames, mais avec signatures. Texte identique jusqu'aux fautes avec celui des éditions de Leipzig. Les figures, d'un travail grossier, diffèrent dans les détails. Elles se rapprochent de celles de l'édition xylographique de Weigel dite *princeps*. Heinecken pense que cette édition a paru vers 1504. Weigel en possédait un exemplaire complet (n° 246, vendu 248 fr.).

O. — La deuxième édition latine imprimée dans la même ville par Weyssenburger, en 1512, porte le même titre que la précédente, sauf que le mot *diabolice* est écrit *dyabolice*. A la fin, on lit : *Impressum Normberge oppido Impe*-||*riali : in officina dñi Joannis Weys*||*senburger. Anno salutis*. 1512. Petit in-quarto, de quatorze feuillets. Quelques différences dans les gravures avec l'édition précédente. Exemplaire complet chez Weigel (n° 247, vendu 266 fr.).

P. — Dans l'édition imprimée par Weyssenburger à Landshut, en 1514, le titre est le même que dans celle de 1512 ci-dessus, mais autrement disposé. On lit à la fin : *Impressum in ciuitate Landesutens'. Du*||*cali : in officina dñi Joānis Weyssen*-||*burger. Anno salutis*.1514. Petit in-quarto, de quatorze feuillets. Exemplaire complet chez Weigel (n° 248, vendu 315 fr.).

J'ai acquis à la vente Tufton l'édition suivante qu'Heinecken, Brunet et Weigel ne mentionnent pas; elle est en allemand.

Q. — Titre : *Eyn loblich vnd || nutzbarlich puchelein von dem ster||ben/wie ein ytzlich christen mensch recht in waren christen || glauben sterben sol/vnd der anfechtung des bô||sen geystes widerstehen. . .* Au verso du f. 15, au-dessous d'une prière à saint Michel : *Gedrückt zũ Nũrmberg durch Her Hansen Weyssenbũrgen Am erichtag nach Letare Im newnten Jar* (1509). La page en regard contient une marque composée d'un globe surmonté d'une croix terminée d'un côté en forme de la moitié d'un fer de flèche, et accompagnée des lettres *HH* et *W*, chiffre de l'imprimeur, le tout en blanc sur fond noir. Petit in-quarto, gothique, de seize pages, contenant treize figures sur bois. La première représente le malade dans son lit, recevant la communion; il y a des légendes sur des rouleaux. A la fin, l'ange tenant les balances dont nous avons déjà parlé. Les onze autres figures n'ont pas de rouleaux; le mourant y est tantôt à gauche, tantôt à droite, mais elles offrent cette particularité qu'elles sont entourées d'arabesques assez médiocres. On y voit des fleurs, des fruits, des mascarons, etc., et répétée plusieurs fois la fable de Pyrame et de Thisbé. Ces figures, inspirées par celles des éditions de Leipzig, sont de composition différente.

R.—Une autre édition allemande imprimée par Jean Weyssenburger à Landshut, en 1520, porte ce titre : *Von dem sterben ein || nützbarlich büchlein wie ein yder chri-||sten mensch recht jn warem christen glaubẽ sterbẽ || sol. . . .* On lit à la fin : *Gedruckt zũ Landszhůt an dem vierdẽ tag des || Aprilens* M. ccccc. *vnd* xx. *Jar Durch || Johann Weysseuburger* (sic). Au-dessous, la marque de l'imprimeur. Petit in-quarto, de quatorze feuillets. Même figure au titre que dans l'édition de Weyssenburger de 1504. Exemplaire complet chez Weigel (n° 250).

Nous mentionnerons encore une édition latine du *Speculum artis bene moriendi*. Elle n'a pas de date. Le catalogue Weigel (n° 249) la place entre les années 1480 et 1490. On lit sur le titre : *Speculũ artis bene moriẽdi || de temptatõnibus-penis infernalibus interrogatõibus ago-||nisantium-et variis oratõnibus pro illorum salute faciendis.* Petit in-quarto, de seize feuillets. A la suite du titre, une gravure sur bois. Le texte est un développement de celui de l'*Ars moriendi.*

Grässe cite aussi une édition allemande in-quarto, sans lieu d'impression, mais avec la date 1497.

Nous signalerons enfin une édition allemande : *Kunst wol zu sterben...*, ouvrage rédigé par Adam Walasser ; *Dilingen, J. Mayer*, 1572, in-8°, avec figures sur bois imitées de celles de l'*Ars moriendi*. La dédicace du volume est datée de 1569. Il a été réimprimé dans la même ville en 1579, 1585, 1603, et à Sulzbach en 1688.

Le texte latin de toutes ces éditions typographiques est identique avec celui des éditions xylographiques. Il diffère complètement de celui d'un traité de l'*Ars moriendi* qui lui est antérieur et qui a été rédigé au commencement du quinzième siècle par Mathieu de Krokov, cardinal allemand (voir plus loin, à l'*Appendice*).

Les bibliographes qui se sont spécialement occupé[illegible] ette q[illegible] n'ont pas parlé d'un troisième texte de l'*Ars morie[illegible]di*, composé par Jacques de Clusa, moine de la chartreuse d'Erfurt, [illegible]rt en 1465. Il est intitulé : *Tractatus Doctoris Iacobi ordinis carthusiensis De arte bene moriendi*. Hain en signale deux éditions (n°s 9339, 9340), dont l'une de Leipzig, sans date, et l'autre imprimée dans la même ville en 1495, par Arnold de Cologne. Cette dernière a été indiquée dans le catalogue Chedeau (1865) comme étant ornée de figures sur bois, et on lui a attribué ce titre : *Ars moriendi ex variis scripturarum sententiis collecta cum figuris*, qui est celui de plusieurs éditions décrites ci-dessus. Apparemment ces deux ouvrages se trouvaient réunis sous la même couverture, et le rédacteur du catalogue a copié le titre de l'un et le colophon de l'autre.

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN HOLLANDE

On cite trois éditions de l'*Ars moriendi* avec texte hollandais (*Dat Sterfboeck*). La plus ancienne est celle de Delft, 1488, in-4°, goth., de 168 ff. à 28 lignes par page ; la seconde a été imprimée à Zwolle, par Pierre van Os, aussi en 1488, in-fol., goth., de 97 ff. à 2 col. ; la troisième est sortie des mêmes presses en 1491, pet. in-fol., goth., de 84 ff. à 2 col. Weigel, qui possédait de celle-ci un exemplaire incomplet de deux derniers feuillets, dit que les figures sont des copies très fidèles et très réussies de celles de so[illegible] édi[illegible] *princeps*, mais que la gravure en laisse à désirer. Le [illegible] imitation développée de celui des éditions xylographiques.

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN FRANCE

Nous placerons en tête une édition connue depuis peu de temps et qui probablement a été imprimée en France. Elle a d'abord figuré à la vente Libri à Londres, en 1862 ; un autre exemplaire (peut-être le même) en a reparu à celle de Randin et Rostain, de Lyon, faite par les soins de M. Claudin, savant libraire-expert (1876), et il fut acquis par le Cabinet des estampes de Paris au prix de 400 francs.

C'est un petit in-quarto, gothique, sans lieu ni date, de vingt feuillets, avec onze planches xylographiques, signées toutes des initiales : I. D. L'intitulé du livre, en deux lignes, porte :

TRACTATUS BREUIS AC VALDE VTILIS DE ARTE ET SCIENTIA BENE MORIENDI

Voici l'indication des planches :

1. *Temtatio dyaboli de fide*. Au milieu du bas : .I.D.
2. *Bona inspiratio angeli de fide*. Dans le milieu du haut : I.D.
3. *Temtatio dyaboli de desperatione*. Dans le coin du bas, à droite : *I*D*.
4. *Bona inspiratio angeli contra desperationem*. Au milieu du haut : .I.D.
5. *Temptatio dyaboli de impaciencia*. Sur le haut du lit : *I*D*.
6. *Bona inspiratio angeli de paciencia*. Dans le milieu du bas : .I.D.
7. *Temptatio dyaboli de vana gloria*. Vers le milieu du bas : .I.D.
8. *Bona inspiratio angeli contra vanā gloriam*. Au milieu du haut : .I.D.
9. *Temtacio dyaboli de auaricia*. Dans la cave, quatre tonneaux ; un valet tenant un pot tire de l'un d'eux, un autre sort. Dans le milieu du bas : .I.D.
10. *Bona inspiratio angeli contra auariciam*. Dans le milieu du bas : .I.D.
11. Le malade est à droite, il regarde le crucifix qui est à gauche. Dans le milieu du bas : .I.D.

Dans les dix premières planches le malade est à gauche.

Viennent ensuite quinze feuillets de texte ; une douzième planche est au verso du dernier feuillet. Elle ne consiste qu'en un titre placé au haut, à gauche des entrelacs : ARS MORIENDI en grands caractères gothiques gravés sur bois et tirés sur fond noir, au milieu d'un semis de fleurs. Dans le milieu du bas : I D. Au-dessous, dans la marge, en caractères mobiles : *Cum orationibus pulcherrimis dicendis circa agonizantem.*

Ces planches reproduisent les types primitifs, plus ou moins altérés. M. Claudin a avancé l'hypothèse que les initiales I. D. pourraient bien désigner Jean Duvet, orfèvre langrois et le premier maître français qui ait gravé au burin, hypothèse qui ne saurait être admise, d'abord parce que Duvet n'a jamais gravé sur bois, ensuite parce que ces xylographies n'ont rien de commun avec la manière de ce maître, et, en dernier lieu, parce que Duvet, né vers 1485, n'aurait pu les exécuter que vers 1510 ou 1515, tandis que leur caractère est plus archaïque. Plus admissible est la seconde hypothèse de M. Claudin, en vertu de laquelle le volume aurait été tiré avec les caractères employés en partie en 1491 par P. Metlinger, premier imprimeur de Dijon, caractères qui auraient passé dans d'autres mains. En tout cas, le filigrane du papier de cette édition se compose de la lettre B et de la *Roue dentée* qu'on rencontre généralement dans les papiers employés à Lyon au quinzième siècle. Elle a été mentionnée par Hain, sous le numéro 4390.

D'après M. Claudin, la bibliothèque de la ville de Metz posséderait un exemplaire de ce volume, et celle de Grenoble, un autre[1].

Le type des figures de l'*Ars moriendi* se trouve reproduit dans plusieurs éditions d'un livre intitulé : l'*Art de bien vivre et de bien mourir*, dont le texte est une traduction libre, faite par Guillaume Tardif, de celui des éditions xylographiques. L'ouvrage complet se compose de trois parties distinctes. Voici la bibliographie, aussi complète que possible, de diverses éditions :

A. — (Le liure intitule lart de bien viure et de bien mourir.) La première partie contenant l'*Art de bien vivre* se compose de 72 ff., pet. in-folio, goth., à 2 col., à 33 lignes par page, avec des gravures sur bois remarquables. Au bas de la dernière page, on lit : *Cy finist le liure de bien viure Imprime a paris le* XV *iour de decẽbre mil. CCCC. nonãte & deux* (1492), *pour Anthoine verard libraire demourant sur le pont nostre dame a lymage sainct iehan leuangeliste*‖*ou au palais au premier pillier deuãt la*

1. Passavant, t. I, p. 166, mentionne deux gravures de cet *Ars moriendi* dans la collection du prince Oettingen-Wallerstein, avec la marque II ID. Haut., 151 à 158 millim.; larg., 119.

chapelle ou on chante la messe des mess^rs le presidēs. — La seconde partie a pour titre : *Le liure intitule lart de bien mourir* : c'est celle qui nous intéresse : elle se compose de plusieurs traités, formant en tout 71 ff., avec cette souscription au verso du dernier : *Cy finist le traicte des paines denfer et de purgatoire. Imprime a paris par Gillet cousteau et Iehan menard, lan de grace mil quattre cens nonante et deux* (1492) *le dixhuitiesme iour du moys de iuillet pour Anthoine verard marchât libraire demourant a paris*, etc. Cette partie est ornée de douze gravures sur bois : l'une représente l'auteur, et les onze autres, entourées d'encadrements historiés, reproduisent librement le type primitif des éditions xylographiques de l'*Ars moriendi*. Elles sont de la main de l'artiste qui a dessiné les célèbres gravures de la Danse macabre pour Guyot Marchand. La cave du mourant contient trois tonneaux; un homme tire de l'un d'eux. La Bibliothèque nationale possède de cette partie un exemplaire sur vélin, avec figures peintes. — La troisième partie, formée également de plusieurs traités dont le premier a pour sujet *Laduenement De antechrist*, se compose de 58 ff., et a été imprimée le 28 octobre 1492. Au dernier feuillet, la grande marque de Vérard. Il est à remarquer que la première partie est celle qui a vu le jour la dernière.

B. — *L'Art de bien mourir*. Pet. in-folio, de 24 ff., avec cette souscription : *Finist le liure ītitule lart de biē mourir īprime P. pierre le rouge imprime' du roy po' Anthoine verard.* Sans date, mais elle doit être aussi de 1492. Mêmes gravures que ci-dessus. Il doit exister de cette édition des exemplaires sans souscription, avec la marque seule de Pierre le Rouge, que Vérard a quelquefois fait couvrir, dans des exemplaires sur vélin, par sa propre marque peinte.

C. — Édition imprimée à Paris le 12 février 1493 (1494, nouveau style), avec les mêmes figures sur bois. On ne la connaît que par une rapide mention de Brunet.

D. — Édition de Vérard en trois parties in-folio, goth., de 192 ff. à 2 col. de 33 lignes par page. La première partie porte cette souscription : *Cy finist le liure de bien viure Imprime a Paris le* xx *iour de iuing mill CCCC. quatre vingz* & *XVI* (1496) *pour Anthoine verard libraire*, etc. *L'Art de bien mourir* occupe 24 ff. et reproduit les figures

et encadrements de l'édition de 1492. La souscription de cette partie ne porte pas de date, et à la fin de l'ouvrage se trouve seule la grande marque de Vérard. La Bibliothèque nationale en possède un exemplaire sur vélin, avec toutes les figures peintes en or et en couleur.

E. — Édition de Vérard composée de même que la précédente, sans nom d'imprimeur et datée du *xv iour de octobre mille CCCC. quatre vingtz et xviij* (1498). *L'Art de bien mourir* y est orné des mêmes figures sur bois, mais sans encadrements.

F. — *Ars moriendi. Tractatus succinctus ac‖ valde vtilis de arte et scientia perfe‖cte viuendi beneq; mori‖endi : varijs historijs‖ac orationibus‖ illustratus.* (Au recto du f. Eiiij :) *Finis.‖ Impressum Lugduni a Petro Mareschal.* S. d. (fin du xv^e^ s.). Pet. in-quarto, goth., de 20 ff., sign. A-Eiiij par 4, avec onze planches gravées sur bois. Cette édition a été décrite pour la première fois par M. Tross, dans son *Catalogue* n° IV, de 1874. Elle est extrêmement rare, et je n'ai pu la voir.

G. — *Sensuit le Liure intitule lart et science de bien uiure et de bien mourir.* (A la fin:) *Cy fine ce present liure. . . imprime a Paris par la veufue de feu Iehan Trepperel et Iehan Iehanot.* S. d. (après 1502). In-quarto, goth., à 2 col., nombreuses figures sur bois.

H. — *Le liure nomme lart et sciēce de biē viure et de biē mourir. . .* (Au bas de l'av.-dern. page :) *Cy finist lart & science de biē viure et biē mourir. Auec les faintises du monde : reueu diligemment, et nouuellement imprime a Lyon cheulx Jacques Moderne dit grād Jacques.* S. d. In-quarto, goth., de 36 ff., à 31 lignes par page, sign. *a-i*. Cette édition a d'abord été décrite par M. Potier dans son nouveau Catalogue de 1860, n° 198. Brunet lui assigne la date comprise entre les années 1530 et 1540, tandis que M. Monfalcon, dans son *Manuel du bibliographe lyonnais*, dit que J. Moderne exerçait déjà en 1490. Le titre de ce volume offre une bordure historiée; au milieu, figure une petite vignette représentant un homme à genoux. Des initiales historiées sont placées en tête des chapitres. *L'Art de mourir* est orné de onze gravures sur bois reproduisant d'une façon médiocre le type primitif. Ces gravures ressemblent à celles de la petite édition latine de 1480. Il y a cinq tonneaux dans la cave du mourant. La gravure du dernier feuillet représente la Mort dans un globe : on y voit une table servie et du feu allumé; à gauche est une fosse ouverte et contenant

une bêche. Au-dessus de la tête de la Mort, on lit à rebours cette légende : *Circumdederunt me dolores mortis.*

I. — *Le liure intitule lart de bien viure : et de bien mourir. . . .* (A la fin :) *Cy fine ce present liure intitule lart de bien viure et bien mourir : nouuellement imprime a Paris pour Henry Pacquot libraire iure de luniversite.* S. d. (après 1535). In-quarto, goth., à 2 col., sign. *A-x* par 8, *y* de 4 ff. Ce volume, à peine cité par Brunet, a été décrit avec quelques détails dans le catalogue Yemeniz. A la suite du titre se trouvent neuf vers. Le volume est orné de figures sur bois qui sont des copies de celles des éditions de Vérard.

J. — *Art et science de bien vivre et bien mourir, contenant trois parties. . .* On les vend à Rouen, chez Iehan Crevel, tenant sa boutique au portail des libraires. (A la fin :) *Nouuellement imprime a Rouen pour Jean Crevel.* S. d. Pet. in-quarto, goth., de xxxvij ff. à 2 col., avec figures sur bois. Il a été vendu un exemplaire de cette édition à la vente Chedeau en 1865 (n° 162).

Brunet cite aussi une édition de *Paris, par le Petit Laurent pour francoy regnault*, s. d. (avant 1552), pet. in-quarto, goth., et une autre de *Paris, Nicolas Bonfons*, s. d. (après 1575), in-quarto, goth., mais sans dire si elles contiennent des gravures.

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN ITALIE

A. — *Questa Operetta Tracta Dellarte Del‖Ben morire Cioe In gratia di Dio.* Petit in-quarto, gothique, de vingt-quatre feuillets non chiffrés, à 38 lignes par page, sign. *a-f*. Au-dessous du titre, est une gravure représentant un moine à genoux tenant son chapelet et offrant une couronne à la sainte Vierge assise sur un trône, avec l'Enfant Jésus dans ses bras. Plus bas est la marque de l'imprimeur : dans un carré renfermant un cercle surmonté d'une couronne, est figuré un chat tenant une souris dans la gueule ; le tout est accompagné des lettres I. B. S., initiales de Jean-Baptiste Sessa.

Première page : *Incomincia el prohemio dellarte del ben morire : cioe in ‖ gratia di dio. Composto per el Reuerendo padre Monsi‖gnore Cardinale di Fermo. Anno dñi M.CCCC.LII.* Dominique Capranica, cardinal et évêque de Fermo, désigné ici comme l'auteur de l'ouvrage, n'en a été que le traducteur.

Le livre est divisé en six parties : une préface forme la première ; la deuxième, qui donne une version du texte de l'*Ars moriendi*, finit au recto du f. 15 ; les quatre autres sont composées d'examens et de prières. La troisième porte ce titre : *Incomincia la terza particella che contiene le domande o vero interrogatione che si debbano fare allo infermo : e prima per religiosi da poi per li mondani.* La dernière gravure se rapporte à cette partie.

A la dernière page : *Impressum Venetijs Per Io. Baptistam Sessa.*

Les gravures sur bois, au nombre de onze, offrent, comme toujours, le type, plus ou moins modifié, des xylographes. Les qualités de l'art italien se révèlent déjà dans leur composition, mais le couteau du graveur est dur et sans charme. Toutes elles sont munies de rouleaux avec légendes. A la neuvième planche, on voit quatre tonneaux dans la cave ; un homme, un genou à terre, tire de l'un d'eux. Tous les encadrements des planches ont des ornements différents.

Hain place cette édition vers 1478.

J'ai acquis un bel exemplaire de ce livre à la vente Durazzo. Il a été relié en maroquin rouge par Trautz-Bauzonnet.

B. — *Questa operetta tracta dellarte del ‖ ben morire cioe in gratia di dio. . . .* (A la fin :) *Stampado fo questa operetta. . . . cō li figure accomodati per Iohannē clein e Piero himel ‖ de Almania. Negli anni del signore M.cccc.lxxxx* (1490). In-quarto, de vingt-six feuillets, selon Brunet, et de vingt-huit, selon Hain (n° 4402), sign. *a-c*, avec douze gravures sur bois.

Brunet dit que Clein a exercé la typographie à Lyon en 1478 et plus tard, mais il ne croit pas qu'il ait publié dans cette ville ce livre qui est curieux et rare.

C. — *Incomincia el prohemio della arte del ben morire cioe ī gra‖tia di Dio compilato & composto per lo Reuerendo in chri‖sto padre Monsignor Cardinale di fermo neglianni del no‖stro Signore. M.ccccliii.* Petit in-quarto, de vingt-deux feuillets, sign. *a-c*. On lit à la fin : *Finito ellibro del ben morire tucto storiato Deo gratias.* Cette édition sans date, en lettres rondes, a été exécutée à Florence vers la fin du quinzième siècle. Elle est ornée de douze grandes gravures sur bois et de vingt-deux petites. Onze figures en largeur rappellent, avec de grandes modifications, le type de l'*Ars moriendi*, mais elles diffè-

rent, pour la composition, de celles de l'édition de Venise ci-dessus (A) : le dessin et la gravure y sont bien supérieurs. Dans la cave du mourant, il y a six tonneaux avec des petits pots.

D. — Autre édition qui reproduit la précédente, avec la date de 1513 avant les mots : *Finito ellibro*, mais aussi sans lieu d'impression.

E. — *Del arte del ben morire cioe in gratia di dio compilato et composto da Cardinale di Fermo ann. dom.* 1452. S. l. n. d. In-quarto, de 31 ff., sign. *a-d*, fig. sur bois. Hain, qui décrit cette édition (n° 4394), en attribue l'impression à Ant. Miscomini, de Florence.

ÉDITION IMPRIMÉE EN ESPAGNE

Art de bien morir (suivi d'un *Breve confesionario*). S. l. n. d. In-quarto, de quarante-huit feuillets, à longues lignes, sign. *a-g*, figures sur bois. Cette édition, que je n'ai pu voir, a été décrite par Guichard (*Bulletin du bibliophile*, 1840, p. 303), d'après l'exemplaire de M. Ternaux-Compans. C'est une traduction littérale de l'*Ars moriendi* de Mathieu de Cracovie ; il ne faut pas la confondre avec une autre traduction espagnole, due à Rodrigo Fernandez de Santa-Ella, archidiacre de Reyna, traduction qui ne contient qu'une gravure sur bois, et dont je reparlerai dans l'Appendice.

SUITES D'ESTAMPES SANS TEXTE.

École du maître E. S.

(Voir Passavant, t. II, p. 95.)

ARS MORIENDI. Douze feuilles.

Haut., 90 millim.; larg., 68.

Onze de ces pièces sont empruntées aux gravures néerlandaises ou du bas Rhin, que nous connaissons déjà. Une image de la Vierge sert de titre. Cette estampe est brochée dans l'exemplaire qui est à la bibliothèque de Vienne avec un texte manuscrit. Un second exemplaire avec un texte manuscrit fait partie du cabinet Walraff, à Cologne, mais la Vierge ne s'y trouve pas, de même que dans l'exemplaire conservé à la bibliothèque Bodléienne à Oxford. Aussi Passavant doute que cette gravure fasse partie de la suite.

1. *La Vierge*. Assise sur un coussin orné, placé sur un terrain cou-

vert de plantes, elle donne le sein à l'enfant Jésus ; on voit derrière elle deux anges qui tiennent ouverts les pans de son manteau.

2. *Tentation dans la foi.* Le mourant est couché : deux démons l'obsèdent, un troisième tire le drap de dessous l'oreiller. A gauche, trois hommes en conversation. Auprès du lit, un roi et une reine à genoux devant une idole. En avant, un jeune homme tenant un couteau sur sa gorge ; un autre armé d'un fouet. Dieu le Père, Jésus-Christ et la sainte Vierge derrière le lit.

3. *Encouragement dans la foi.* Un ange parle au mourant. Deux démons s'éloignent. A côté du lit, Dieu le Père, le Christ, la Vierge et Moïse.

4. *La Tentation par le désespoir.* Six démons tiennent devant le mourant les symboles de ses principaux péchés : une jeune fille séduite, un homme volé, un autre assassiné.

5. *Consolation contre le désespoir.* Un ange, au pied du lit, montre au mourant les pécheurs auxquels Dieu a pardonné : saint Pierre, la Madeleine, le bon larron. . . . . Deux démons s'enfuient.

6. *Tentation par l'impatience.* Le malade repousse du pied une des gardes-malades ; une autre s'éloigne avec des aliments. Joie du démon.

7. *Encouragement à la patience.* Le malade prie devant l'ange qui l'assiste ; autour de lui, Dieu le Père, le Christ, saint Étienne, saint Sébastien, sainte Catherine et sainte Barbe. Le démon, en s'enfuyant, tombe à la renverse.

8. *Tentation par la vaine gloire.* Cinq démons autour du malade lui présentent des couronnes dont il tient une à la main. Dans le fond, Dieu le Père, le Christ et la Vierge expriment leur douleur.

9. *Encouragement à l'humilité.* Trois anges sont près du moribond : l'un d'eux lui montre la gueule de l'enfer. La Trinité, la Vierge et saint Antoine l'assistent. Deux démons s'enfuient.

10. *Tentation par l'avarice.* A côté du malade, sont des amis. Un d'eux lui montre toutes ses richesses.

11. *Encouragement contre l'avarice.* Un ange exhorte le malade. Le Christ apparaît sur la croix. Derrière le lit, la sainte Vierge en prières. A droite, le bon pasteur et les saintes femmes au nombre de cinq. Dans un coin, un démon accroupi.

12. *Triomphe du mourant.* Un moine lui met dans la main le cierge

béni ; un des quatre anges présents reçoit son âme. Vis-à-vis est le Christ entouré de saints. Six démons réduits à l'impuissance sont près du lit.

On a des copies de cette série, dans le même sens et de la même grandeur. Elles sont du commencement du seizième siècle, signées M. Z., monogramme employé par Mathieu Zasinger, et ensuite par Mathieu Zink, né en 1498, mort en 1586. Le travail est très inférieur ; un texte en haut allemand les accompagne. On connaît une édition postérieure composée de treize sujets, car on y a ajouté deux pièces mal gravées. Cette édition a paru à Munich en 1623, chez P. König, sous ce titre : *Letzter kampff des menschē*, etc. In-12, avec 177 pages de texte. Voir Passavant, tome II, pages 172 et suivantes.

Nous trouvons encore dans le catalogue de la vente Didot (Dessins et Estampes), n° 105 : *Tentation sur la foi.* « Pièce inconnue des iconographes. La composition est presque identique avec celle de la première planche des xylographes de l'*Ars moriendi.* »

Haut., 93 millim.; larg., 70.

Vendue 980 francs.

Une reproduction en a été donnée dans le catalogue illustré.

APPENDICE.

BIBLIOGRAPHIE DES ÉDITIONS DE L'*Ars moriendi* [illegible] NS LA SUITE DES

Le nom de l'auteur de ce traité célèbre, complètement différent, comme nou l'avons dit, de celui des éditions ornées de figures sur bois, a été donné pour la pre mière fois dans l'édition décrite ci-dessous, publiée sans nom de lieu et d'imprimeu et sans date, mais imprimée vers 1470 à Cologne, avec les caractères d'Ulrich Zell. Il est appelé *Matheus de Cracovia*, qui serait Mathieu de Krokov, en Poméranie, cardina allemand, mort évêque de Worms le 5 mars 1410.

1470 (vers). COLOGNE. — (*Ars bene moriendi.*) S. l. n. d. (Cologne, Ulrich Zell, ver 1470.) In-4, goth., de 17 ff. à longues lignes, sans ch., récl. ni sign. A la fin, on lit *Explicit liber vtilis de arte mori || endi Mĝri Mathei de Cracovia.*

S. l. n. d. — *Matthei de Cracovia de arte moriendi teutsch.* S. l. n. d. In-8, goth (Hain, 5802.)

C'est la traduction allemande du précédent.

1470 (vers). STRASBOURG. — *Tractatus bonus et utilis de arte moriendi.* (A la fin

Finis huius tractatus de arte moriendi. S. l. n. d. (Strasbourg, Eggesteyn, vers 1470 ou 1472). Pet. in-fol., goth., de 8 ff., sans ch., réel. ni sign. (Hain, 4386. — Brunet.)

1470 (vers). Augsbourg. — *Pretiosissimus de arte moriendi...* S. l. n. d. (Augsbourg, Gunter Zainer, vers 1470). In-fol., goth., de 21 ff. (Brunet.)

1470 (vers). Esslingen. — (*Incipit*) *Tractat' bonus et vtilis de arte moriendi....* (A la fin :) *Finis huius tractatus de arte moriendi.* S. l. n. d. (Esslingen, Conrad Fyner, vers 1470.) In-fol., goth., 8 ff. de 41 lignes, sans ch., réel. ni sign. (Hain, 4387.)

1477. Florence. — *Incominciа el phemio del arte del bene morire cioe : in gratia di dio : compilato e composto per lo reuerendo padre monsignore cardinale di Fermo anno domini.* M.CCCC.LII. (A la fin :) *Explicit tractatus de arte moriendi : qui fortus* [*formatus*] *fuit apud sanctum Iacobum de ripolis de florentia Anno domini.* M.CCCC.LXXVII. Pet. in-4, caract. rom. (Hain, 4396.) — Réimprimé en 1479 (Hain, 4399.)

Première édition italienne avec date.

1477. Verone. — *Trattato ala creatura multo utile, et anci necessario cioe de la scientia et arte de ben morire et ben finire la vita sua.* Verona, 1477. In-4. (Hain, 4397.)

1478. Venise. — *Tractatus breuis ac valde utilis de arte et || scientia bene moriendi.* (A la fin :) *Impressum est hoc opusculum Venetijs per Ber || nardu pictorē et Erhardu ratdoldt de Augusta una || cū Petro loslein de langencen correctore ac socio.* M.CCCC.LXXVIII. Pet. in-4, car. ronds, de 20 ff., sign. *a-b.* (Hain, 4392.)

Première édition latine avec date.

1478. Venise. — *Incomincia el tractato del arte di ben morire....* (A la fin :) *Impressus Venetiis*, 1478. In-4, goth., de 24 ff., sign. A-C. Le titre est entouré d'une bordure en arabesques. (Catal. de la bibl. Costabili, n° 464.)

1480 (vers). Rome (?). — *In nomine indiuidue trinitatis. Incipit Prohemium de arte bene moriendi.* (A la fin :) *Explicit deo grās.* S. l. n. d. (? Rome, Guldinbeck, vers 1480.) In-4, car. ronds, de 18 ff., sans ch., réel. ni sign. (Hain, 4388.)

148... Paris (?). — *Artis bene moriendi perutilis || tractatus feliciter incipit.* S. l. n. d. (? Paris). In-4, goth., 24 ff. de 32 lignes, avec sign. (Hain, 4391.)

1483. Paris. — *Tractatus de arte bene vivendi et moriendi.* (A la fin :) *. . impressum parisius in magna domo campi gaillardi retro collegium nauarre Anno dñi millesimo quadragētesimo octuagesimo tertio. Die decima decembris.* (Paris, Gui Marchand.) In-4. — Réimprimé par le même en 1494, pet. in-8, et en 1497, pet. in-8, avec de petites gravures sur bois d'emprunt.

1483-1503. Paris. — *Artis bene moriendi per utilis tractatus feliciter incipit.* (A la fin :) *Tractatus metricus beato Bernardo 'editus de mortis meditatione finit. Feliciter Ingeniosissime impressum per anthonium Cayllaut.* S. d. In-4, goth., de 24 ff.

Le titre ci-dessus entoure la marque de l'imprimeur représentant deux anges soutenant l'écu de France. Antoine Caillaut exerçait à Paris de 1483 à 1503.

1487. Florence. — *Dell arte del ben morire....* (A la fin :) *Stampato in Firenze per me Francescho di Dino di Jacopo fiorentino negli anni del signore mille quattro cento octanta septe. Et adi octo del mese dagosto di decto anno.* In-4. (Brunet.)

1488 (nouv. st.). Florence. — *Questa operetta tracta dellarte del ben morire cioe in gratia di Dio...* (A la fin :) *Firenze Perme* (sic) *Francesco di Dino Diacopo Fiorentino negli ani del signore.* MCCCC.LXXXVII. *Et adi vii del mese di Febra* (sic) *di decto Anno.* In-4, goth., de 32 ff. (Catal. de la bibl. Costabili, n° 532.)

1489 (nouv. st.). Florence. — *Questa operecta tracta dellarte del ben morire cioe in gratia di dio.* (A la fin :) *Finito Alaude didio et della Vergi || ne Maria per me Frãcieseho* (sic) *di || dino di Iacopo florentino || negli ãni del signore.* || M.CCCC LXXXVIII. *E adi. V, de || mese di Febraio. Finis.* In-4, car. ronds, sign. *a-d.* (Hain, 4401.)

1490. Londres [Westminster]. — *Here begynneth a lityll treatise shorte and abredged spe — || kynge of the arte & crafte to knowe well to dye.* (A la fin :) *Thus endeth the trayttye abredged of the arte to lerne well to dye translated oute of frenshe in to englysshe by Willm Caxton the XV day of Juyn the yere of our lord a MiiijClxxxx.* In-4, goth., de 13 ff., sign. A-B.

M. Guichard assure que l'édition de Caxton ci-dessus, de même que celles imprimées par Rich. Pynson et Wynkyn de Worde, sont la traduction littérale de l'*Ars moriendi* de Mathieu de Cracovie, ce qui paraît exact, bien que Caxton déclare avoir fait cette traduction du français et non du latin. Il y a de cette édition un fac-similé dans la collection Didot.

1492 (nouv. st.). Bologne. — *Arte del bene morire Tractato utilissimo.* (A la fin :) *Impresso in Bologna per mi Plato di Benedicti ... anno Domini M.CCCC.LXXXXI. die XII. Martii.* In-4. (Hain, 4403.)

1493 (vers). Londres. — *Here begynneth a lytell treatyse short and abrydged spekynge of the art and crafte to know well to dye* S. l. n. d. (Londres, Richard Pynson.) In-4, goth., de 16 ff., sign. *a-b.* (Hain, 4405.)

1496 (après). Londres [Westminster]. — *Here begynneth a lytell treatyse called Ars moriendi.* (A la fin :) *Emprynted at Westmynstre by wynkyn de worde.* S. d. In-4, goth.

1496. Paris. — *Tractatus de arte bene moriendi....* Parisiis, per Felicem Balegault, 1496. In-4. (Hain, 4393.)

1503. Paris. — *The crafte to lyve well and to dye well : translatyt at Paris the xiii day May, of Franch in Englysh, on thousand v honfreth and iii years : imprentyt in Paris xxx day of the mowneth of May.* In-4, goth.

Édition attribuée à Vérard, et qui, selon Brunet, serait une traduction de l'édition française donnée par le même éditeur sous le titre de : *l'Art de bien vivre et bien mourir* (voir plus haut). Guichard signale, avec la même date, une édition publiée par Vérard, sous cet autre titre : *The book intitulyd the art of good lywyng and good deyng.*

1505. Londres. — *The tratie to lyue well and to dye well, translated out of frensshe into englysshe.... the xxi daye of january the yere... MCCCCCV.* London, Wynkyn de Worde. In-fol.

Réimprimé plusieurs fois.

S. l. n. d.— *Arte de biẽ morir.* S. l. n. d. In-4, de 32 ff. à longues lignes, sign. *a-d.*

C'est la compilation faite par Rodrigo Fernandez de Santa-Ella, chanoine de Séville, mort en 1509. La Bibliothèque nationale en possède un exemplaire. Le titre est orné d'une gravure sur bois.

HISTORIA VETERIS ET NOVI TESTAMENTI

I

BIBLE DES PAUVRES.

Ce livre, auquel se joint l'Apocalypse de saint Jean, est ainsi l'un des plus importants ouvrages de l'impression xylographique.

La première partie, pour employer une dénomination usuelle, s'appelle la *Bible des Pauvres*.

On a longtemps disserté pour savoir si c'est en Allemagne ou dans les Pays-Bas que les planches de ce livre ont été exécutées.

Heinecken, Lessing[1], Zani[2] et Guichard[3] ont pensé que l'Allemagne avait donné le jour à cet ouvrage. Meerman[4], Ottley[5] et M. Paeile[6] affirment, au contraire, que c'est en Hollande que la *Bible des Pauvres* a été imprimée, et que les figures sont l'ouvrage des graveurs néerlandais.

Le plus grand argument en faveur de l'origine allemande est l'opinion de Lessing. « Martin Crusius, dit-il, historien et savant philologue, décrit les peintures du couvent d'Hirschau [près de Calw, dans le Wurtemberg] et les quarante vitraux qui décoraient les fenêtres du cloître. Ceux-ci étaient identiquement les mêmes que les quarante estampes de la *Bible des Pauvres*. »

Lessing, ayant continué ses recherches, trouva, dans la bibliothèque de Wolfenbuttel, un manuscrit qui traite du couvent d'Hirschau et qui fut composé par Jean Parcimonius, abbé de ce monastère.

1. *Beyträge zur Geschichte und Literatur*; Braunschweig, 1773. In-8. T. 1er.
2. *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle-arti*; Parma, 1819-28. 28 vol. gr. in-8.
3. *Notice sur le Speculum Humanæ Salvationis*; Paris, 1840. In-8.
4. *Origines typographicæ*; Hagæ-Comitum, 1765. In-4.
5. *An Inquiry into the Origin and early History of Engraving*; London, 1816. In-4.
6. *Essai historique et critique sur l'invention de l'imprimerie*; Lille, 1859. In-8, p. 150.

Dans ce manuscrit, dit-il, les peintures des quarante fenêtres sont plutôt dessinées que décrites; les textes, les personnages, leur disposition et leur arrangement correspondent parfaitement aux quarante feuillets de la *Bible des Pauvres.* » Une ressemblance aussi complète semblerait indiquer que les peintures des fenêtres d'Hirschau et la *Biblia Pauperum* n'ont qu'une même origine, et Lessing en a conclu que c'étaient ces vitraux qui avaient servi de modèle à la *Bible des Pauvres :* « ouvrage, ajoute-t-il, qu'on devrait désigner désormais sous le titre de *Peinture des fenêtres d'Hirschau* ».

Malheureusement, ces verrières avaient déjà été détruites dès 1694, de sorte que Lessing n'a pu étayer son opinion de preuves plus positives, résultant d'une étude comparée de ces deux œuvres d'art. Guichard s'est rangé à l'opinion de Lessing, et les critiques d'art ayant établi que les figures de la *Bible des Pauvres* et celle du *Speculum humanæ salvationis* sont probablement l'œuvre des mêmes artistes, il a cru pouvoir assigner à ces deux ouvrages une origine allemande. Mais M. Pacile fait observer que les figures de ce livre sont d'une parfaite ressemblance avec celles de l'*Historia beatæ Mariæ Virginis*, dont l'origine hollandaise ne peut être contestée. D'un autre côté, en adoptant les arguments de Lessing et de ses partisans, on ne saurait faire remonter l'exécution de la *Bible des Pauvres* au delà de la fin du quinzième siècle, « puisqu'il est prouvé historiquement, dit M. Pacile, que ces verrières [de Hirschau] ont été faites en 1489, 1503 et 1509, par ordre des abbés Blasius et Jean de Calvo, c'est-à-dire bien longtemps après la date la plus récente qui puisse être assignée à la publication de la *Bible des Pauvres* ».

La thèse de Lessing croule donc complètement devant les témoignages de l'histoire. Nous ajouterons que plusieurs iconographes qui font autorité, tels que Léon de Laborde[1] et Renouvier[2], reconnaissent l'origine hollandaise de la *Bible des Pauvres*, et que Passavant lui-même passe condamnation sur ce point. M. Weigel est du même avis, et il place l'impression de cet ouvrage entre les années 1460 et 1475.

Dans une savante monographie qui accompagne une reproduction

1. *Débuts de l'Imprimerie à Mayence et à Bamberg;* Paris, 1840, in-4.
2. *Des Types et des manières des maîtres graveurs.... (XVe siècle)*; Montpellier, 1853, in 4, pp. 11-16.—*Histoire de l'origine et des progrès de la gravure...;* Bruxelles, 1860, in 8, pp. 61 68.

en fac-similé de ce xylographe[1], M. Berjeau essaye de prouver que les dessins originaux de la *Bible des Pauvres* ont été faits par Jean van Eyck. L'artiste se serait inspiré des fresques de certains couvents de l'Italie et, à en juger par les costumes et quelques autres indices, il aurait exécuté son œuvre entre 1410 et 1420. Selon M. Berjeau, la gravure de ces dessins serait due à Laurent Coster lui-même, qui aurait aussi donné la première édition de ce xylographe entre 1420 et 1430. C'est par la célébrité du nom du dessinateur de ces tableaux que M. Berjeau explique ce fait, d'ailleurs parfaitement établi, que les dessins de la *Bible des Pauvres* ont été copiés par de nombreux artistes, parmi lesquels se trouvent Orcagna, A. Dürer et Lucas de Leyde.

M. Th. Grässe[2] a avancé, sans preuves à l'appui, que « les dessins des planches appartiennent à Roger de Brugge (dont le nom exact est Roger van der Weyden), disciple de Jean van Eyck vers 1450 ».

Malgré tout ce qu'il y a de séduisant dans ces conjectures, il nous semble sage de nous borner à constater que la controverse à ce sujet est loin d'être épuisée, et qu'on ne saurait rien affirmer avec quelque certitude. Un seul fait est définitivement acquis, comme nous l'avons rapporté plus haut : c'est l'origine néerlandaise de cette œuvre.

•

La *Bible des Pauvres* est un livre d'images, accompagné et entremêlé de textes que l'on trouve tantôt à côté des figures, tantôt audessous, et même sur des rouleaux.

Les gravures sont disposées en cinq compartiments. Dans le haut, on voit deux prophètes en buste dans un encadrement ; ils sont séparés par une petite colonne ; au-dessous, est le nom des personnages. Des deux côtés se trouve le texte de la Bible d'où les sujets sont tirés. Plus bas est un texte sur des rouleaux, entre lesquels on a gravé une lettre de l'alphabet qui indique l'ordre du classement.

Trois grands sujets sont au milieu ; au centre est le principal, auquel se lient étroitement les deux autres. Un texte est placé

1. *Biblia pauperum. Reproduced in facsimile, from one of the copies in the British Museum with an historical and bibliographical Introduction by J. Ph. Berjeau* ; Londres, 1859. In fol.

2. *Trésor des Livres rares et précieux* ; Dresde. In 4. T. III (1862), p. 385.

au-dessous. Deux petits personnages sans nom, séparés par une colonnette, et accompagnés de légendes de chaque côté, se trouvent dans le bas ; enfin au-dessus, figure l'indication du sujet principal. Les vers latins riment par le milieu et par la fin. Le texte est en caractères gothiques. Les planches sont imprimées sur un seul côté du papier ; elles étaient disposées de façon que les côtés blancs pussent être collés dos à dos pour former un volume et offrir les figures en regard les unes des autres.

On n'est pas d'accord sur le nombre d'éditions de la *Bible des Pauvres;* Heinecken en a décrit cinq : les quatre premières composées de quarante planches, et la dernière, de cinquante.

Sotheby en décrit un plus grand nombre qu'il classe dans un tout autre ordre.

Avant d'entreprendre l'examen de ces classements, nous commencerons par une description des planches analogue à celle donnée par Heinecken, mais en rétablissant certains signes de ponctuation qu'il a négligés.

Les vingt premières planches sont marquées depuis l'**a** jusqu'au **v**; les vingt suivantes portent les mêmes lettres, mais qui sont placées entre deux points.

I. **a**

Eve et le serpent.	ANNONCIATION.	*Gédéon et la toison.*
Vipera vim perdit :		Rore madet vellus ;
Sine vi pariente puella		*permansit* arida tellus
. . . .		. . . .

Virgo salutatur : innupta manens gravidatur [1]

Heinecken a mal lu un mot du texte de cette première planche et personne ne l'a rectifié. Au lieu de PERMANSIT *arida tellus*, il indique PLUVIAM SITIT *arida tellus*. Si son indication était exacte, cette particularité permettrait de placer cette édition au premier rang, car dans toutes les autres on lit invariablement *permansit*.

1. Nous donnons ici un exemple de la manière dont le texte est figuré dans la première édition d'Heinecken :

Vipera vim ydit | :	**a**	Rore madet vellus
Sine ariete puella		ymãsit arida tellus

Virgo salutat, : ĩnupta man es gravidatur

8. h

David consulte Dieu sur son retour. — Retour d'Égypte. — *Jacob retourne dans son pays.*

Ad patriam dauid
defuncto saul remeauit

Formidat fratrem
Jacob ardet visere patrem

Ad loca sancta redit Ihesus egiptoque recedit

9. i

Passage de la mer Rouge. — Baptême de Notre-Seigneur. — *Les Espions portent la grappe de raisins.*

Hostes merguntur
per maris iter gradiuntur

Flumen transitur
et patria mellis aditur

Dum baptisatur Cristus baptisma sacratur

10. k

Ésau vend son droit d'aînesse. — Tentation au désert. — *Adam et Ève séduits par le Serpent.*

Lentis ob ardorem
proprium male perdidit hono-
[rem

Serpens vicit Adam
vetitam sibi sumeret escam

Cristum temptauit Sathanas ut eum superaret

11. l

Le Corps mort du fils de la veuve devant Élie. — Lazare ressuscité. — *Élie ressuscite le fils de la veuve.*

Est vidue natus
per Helyam viuificatus

Per tua dona deus
vitam dedit huic Heliseus

Per te fit Criste redivivus Lazarus iste

12. m

Les Trois Anges chez Abraham. — Transfiguration. — *Les Trois Enfants dans la fournaise.*

Tres contemplatur
abraham solus veneratur

Panditur en isti
gentili gloria Cristi

Ecce dei natum cernunt tres glorificatum

13. n

Nathan envoyé à David. — Madeleine essuie les pieds du Seigneur. — *Marie sœur d'Aaron punie de la lèpre.*

Voce Natan tactus
rex pravos corrigit actus

Hec lepre tacta :
pena fit munda reacta

Hanc a peccatis : absoluit fons bonitatis

14. σ

David avec la tête de Goliath. ENTRÉE DANS JÉRUSALEM. *Les Enfants des prophètes viennent à la rencontre d'Élie.*

Hostem qui strauit :
laudatur carmine Dauid

Gloria nate dei
tibi conuenit hec helysei

Carmen heoreorum te laudat : Criste bonorum

15. p

Darius commande à Esdras de bâtir le temple. LE CHRIST CHASSE LES VENDEURS DU TEMPLE. *Judas Machabée ordonne de purifier le temple.*

Templum mundari
iubet hic et festa vacari

Et tua sancta deus
mundare studet machabeus

Cristus vendentes templo repellit ementes

16. q

Les Frères de Joseph lui envoient un messager. JUDAS S'ADRESSE AUX PONTIFES. *Absalon soulève le peuple contre son père.*

Turba malignatur
fratrum puer nominatur

Nititur in fata
patris proles scelerata

In mortem Cristi conspirant insimul isti

17. r

Joseph vendu aux Ismaélites. JUDAS REÇOIT L'ARGENT DE SA TRAHISON. *Joseph vendu à Putiphar.*

Te signat Cristum :
nummis venundatur iste

Convenit hoc cristo
quidquid puero fit in isto

Qui Cristum vendis judas ad tartara tendis

18. s

Melchisédec à la rencontre de David. LA SAINTE CÈNE. *La Manne tombe du ciel.*

Sacra notant cristi :
que melchisedec dedit isti

Se tenet in manibus
se cibat ipse cibus

Rex sedet in cena turba cinctus duodena

19. t

Achab demande l'avis du prophète Micha. LE CHRIST VA AU JARDIN DES OLIVIERS. *L'Écuyer du roi Joram écrasé sous la porte.*

Mycheam cedunt :
prophete qui male credunt

Premitur a populo :
non credens hec helyseo

Gethsemane transit Ihesus inde suis valedicit

20. v

Les Vierges folles qui n'ont point d'huile.	PRISE DE JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS.	*La Chute de Lucifer.*
Virginibus fatuis aufetur spes data gnaris		Serpens antiquus cecidit de sede repulsus

Sunt sic prostati cristum captare parati

21 .a.

Abner tué par Joab.	TRAHISON DE JUDAS. SAINT PIERRE COUPE L'OREILLE A MALCHUS.	*Tryphon cherche à prendre Jonathan.*
Alloquitur blande : ioab hunc perimitque ne- [phande		Verba gerens blanda parat arma Tryphonque ne- [phanda

Per pacem Criste tradit hys te proditor iste

22 .b.

Jesabel cherche à tuer le prophète Élie.	PILATE SE LAVE LES MAINS.	*Les Babyloniens accusent Daniel.*
Femina trux istum : dampnat sic impia cristum		gens hec crudelis : facit in mortem Danielis

Et fera plebs ausa dampnare Ihesum sine causa

23 .c.

Cham découvre son père.	COURONNEMENT D'ÉPINES.	*Les enfants de Béthel se moquent du prophète Elie.*
Nuda verenda videt : patris dum cham male ridet		Percutit ira dei : derisores helysei

Pro nobis Criste : probum pateris pie triste

24 .d.

Isaac porte le bois pour son sacrifice.	PORTEMENT DE CROIX.	*La Veuve de Sarepta qui porte deux morceaux de bois.*
Ligna ferens criste : te presignat puer iste		Mistica sunt signa : crucis hec vidue duo ligna

Fert crucis hoc lignum : Cristus reputans sibi dignum

25 .e.

Sacrifice d'Abraham.	COMMENCEMENT DU CRUCIFIEMENT EN PRÉSENCE DE LA SAINTE VIERGE.	*Le Serpent de bronze.*
Signatum cristum : puerum pater immolat is- [tum		Icti curantur serpentem dum speculantur

Eruit a tristi : baratro nos passio Cristi

26 .f.

La Création d'Ève.	Jésus en croix et le soldat avec la lance.	*Moïse frappe le rocher.*
Femina prima viri :		Est sacramentum :
de coste cepit oriri		cristi dans petra fluentem

De Cristo manda : cum sanguine profluit unda

27 .g.

Joseph jeté par ses frères dans la citerne.	Sépulture du Seigneur.	*Jonas jeté hors du vaisseau.*
Hanc in cysternam ;		Jonas glutitur
detruditur iste veternam		tamen illesus reperitur

Mirra conditur : et ob hys Cristus sepelitur

28 .h.

David coupe la tête à Goliath.	Le Christ aux limbes.	*Samson étouffe le lion.*
Signans te Cristo :		Ut vis sampsonis :
golyam conterit iste		destruxit ora leonis

Fit Cristi morte, baratri destructio porte

29 .i.

Samson enlève les portes de la ville.	Résurrection du Sauveur.	*Jonas rejeté par la baleine.*
Obsessus turbis :		De tumulo criste :
Sampson valuas tulit urbis		Surgens te denotat iste

Quem saxum texit frangens tumulum Ihesus exit

30 .k.

Ruben cherche son frère dans la citerne.	L'Ange au sépulcre.	*La Fille de Sion cherche son époux.*
Ruben sublatum :		Hec pia vota gerit
puerum timet esse necatum		dum sponsum sedula querit

Quod viuas Criste : certum docet angelus iste

31 .l.

Le Roi ordonne de tirer Daniel de la fosse aux lions.	Le Christ apparaît à Marie-Madeleine.	*La Fille de Sion trouve son époux.*
Rex jocundatur		Sponso quesito
hunc ut viuum speculatur		fruitur jam sponsa cupita

Te monstrans piam : solaris criste mariam

32 .m.

Joseph se fait connaître à ses frères	Le Seigneur apparaît à ses disciples.	*L'Enfant prodigue prend congé de son père.*
Quos vexit pridem		Flens amplexatur :
blanditur fratribus idem		natum pater recreatur

Hys Ihesus apparet : surgentis gloria claret

33. n

L'Ange parle à Gédéon. — INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS. — *La Lutte de Jacob avec l'ange.*

Angelus hortatur
ne quid gedeon vereatur

Ihsrael est dictus
luctans iacob benedictus

Te pateris Criste palpari se dat ut iste

34. o

Enoch enlevé aux cieux. — ASCENSION. — *Élie monte aux cieux.*

Enoch translatus
celestibus est sociatus

Celitus effectus
elia per aera vectus

Sanctus sanctorum Cristus petit astra polorum

35 .p.

Moïse reçoit les tables de la loi. — DESCENTE DU SAINT ESPRIT. — *Le Sacrifice d'Élie consumé par le feu du ciel.*

Est lex divina :
moysi data vertice syna

Celica flamma venit
et plebis pectora lenit

Pectora verorum replet almum pneuma virorum

36 .q.

Salomon fait assoir sa mère à côté de — COURONNEMENT DE LA SAINTE VIERGE. — *Assuérus présente le sceptre à Esther.*

Ingressam matrem :
Salomon sibi collocat istam

Hester ut ingreditur :
et assuerum veneratur

Assumendo piam : venerate criste mariam

37 r

Le Jugement de Salomon. — JUGEMENT DERNIER. — *Asahel tué et couché par terre.*

Dicat nunc juste
dandus matri puer iste

Ob domini cristum
sic dauid iudicat istum

Judico damnandos reproboque simul atque nephandos

38 s

Coré, Dathan et Abiron engloutis. — ENFER. — *Sodome brûlée par le feu du ciel.*

Hi terre dantur :
quia cristo non famulantur

Ob crimen vite :
truduntur sic Sodomite

Sic affliguntur penis qui prava sequuntur

39 .t.

Le Festin des enfants de Job. — LA BÉATITUDE, OU LE SAUVEUR PORTE LES AMES DANS UN DRAP. — *L'Échelle mystérieuse de Jacob.*

Job nati gaudent
quia sic feliciter audent

Angelus est visus
Jacob in hoc valde gauisus

O! pater in celis : me tecum pascere velis

40 .D.

La Fille de Sion couronnée par son époux. RÉCOMPENSES DES ÉLUS DANS L'AUTRE VIE. *Un Ange qui parle à saint Jean.*

Laus anime vere :
sponsum bene sensit habere.

Sponsus amat sponsam
cristus nimis et speciosam.

Tunc gaudent anime quando bonum datur omne

Haut., 260 millim.; larg., 185.

Les dix planches ajoutées postérieurement ont été intercalées dans de différents endroits et la série ainsi complétée de cinquante planches a été numérotée à nouveau. Voici la description de ces planches complémentaires et la concordance des autres :

1. A

Jessé ; un arbre sort de sa poitrine. NATIVITÉ DE LA SAINTE VIERGE. *Balaam et l'âne devant l'ange.*

Sic de radice
processit virgula yesse

Ex iacob iста
processit stellula clara

Sicut spina rosam : genuit munda Mariam

2. B

Fiançailles de Tobie et de Sara. FIANÇAILLES DE LA SAINTE VIERGE. *Fiançailles d'Isaac et de Rébecca.*

Fit tobie sara
nutu dei copulata

Ut impleantur
promissa sic copulantur

Est desponsata Joseph hec virgo beata

3. C

ANNONCIATION.

C'est le numéro 1 des éditions en quarante planches.

4. D

Moïse visité par Jéthro. VISITATION D'ÉLISABETH. *Le Lévite visite son beau-père.*

Hic consobrinum
letanter suscepit istum

Hic neptem visitat
infans gaudendo resultat

Hic gratulatur' dum a socero visitatur [1]

5. E

NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR.

C'est le numéro 2 des éditions en quarante planches.

1. C'est une transposition : le texte devrait accompagner *le Lévite*, et celui du Lévite former le vers dans le bas.

6. f

La Circoncision d'Israël. — CIRCONCISION DE L'ENFANT JÉSUS. — *La Circoncision d'Isaac.*

Circumcisus abram
figuram denotat istam

Hic precepto tuo
parat deus vulnere scisso

Observando legem : Ihesus patitur lesionem

Les planches 7. G, 8. H, 9. I, 10. K, 11. L, 12. M, 13. N, 14. O, 15. P, 16. Q, 17. R correspondent aux numéros 3 à 13 des éditions en quarante planches.

18. S

Isaïe pleure sur Jérusalem. — LE SAUVEUR VERSE DES LARMES SUR JÉRUSALEM. — *Pleurs de Jérémie.*

Hic mala futura
deplorat maxima cura

Flet ieremias
fundendo guttulas pias

Cristus deplorat : locum gemitibus orat

Les planches 19. T, 20. V, 21. X, 22. Y, 23. Z, 24. ꝯ, 25. ꝰ, 26. a., 27. b. correspondent aux numéros 14 à 21 et 23 des précédentes.

28. c.

Lamech entre ses deux femmes qui le méprisent. — FLAGELLATION DE NOTRE-SEIGNEUR. — *Job frappé par Satan en présence de sa femme.*

Illusus iste
te figurat Ihesum criste

Cristum Judei
Job ledunt crimine rei

Pelle thum plagas : pro nobis sufferens istas

29. d.

La Maîtresse ôte la couronne au roi. — COURONNEMENT D'ÉPINES. — *Siméi maudit David.*

Stultus est vere
qui spem ponit in muliere

Spernit hic regem
verbis factis sufferentem

Pro corona : nobis celestia dona

30. e. 31. f.

Ces planches correspondent aux numéros 22 et 24 des précédentes.

32. g.

Lamech, Tubalcain et un aide forgent des clous. — LE CHRIST ATTACHÉ A LA CROIX. — *Le Prophète Isaïe scié en deux.*

Isti nunc parant
quibus cristum crucifigant

Serra divisus fuit
hic in arbore clusus

Heu sic confixus : sit pius et benedictus.

33. h. 34. i.

Ces planches correspondent aux numéros 25 et 26 des éditions en quarante planches.

35. k.

Josué fait descendre le corps du roi de Hai de la croix, Josué, ch. VIII.
Rex cum existit
corpus deponere dixit

JÉSUS DESCENDU DE LA CROIX.

Corps détaché de la croix accompagné de cinq autres. Livre des Rois II.C.21.
Clauis confixi
figura est ihesu cristi

Hic propter festum : optat deponere Cristum

36. l.

Adam et Ève pleurent la mort d'Abel.
Deplorant multum
extinctum puerum istum

LE CORPS DE JÉSUS-CHRIST SUR LES GENOUX DE SA MÈRE.

Noémi pleure la mort de ses fils.
Hec natos plorat
functos flebiliter orat

Fasciculum mirre : puto dilectum redolere

Les planches 37. m., 38 n., 39. o., 40 p., 41. q., 42. r., 43. s., 44. t., 45. v., 46. x., 47 y., 48 z., 49 ꝝ., 50 ꝯ. correspondent aux numéros 27 à 40 des précédentes.

ÉDITIONS XYLOGRAPHIQUES EXÉCUTÉES DANS LES PAYS-BAS

a. CLASSIFICATION D'HEINECKEN.

Nous avons dit qu'Heinecken a décrit quatre éditions en quarante planches de cet ouvrage, et voici les distinctions qu'il établit entre elles :

A. — Dans cette édition, sur le feuillet chiffré .s. (21e et non 22e planche), au-dessus des deux piliers qui divisent le sujet principal des deux latéraux, il y a un ornement en forme de triangle où, dans le milieu, est une petite étoile ayant cette forme :

Dans les éditions suivantes, cette figure est faite ainsi :

Selon Heinecken, cette première édition diffère encore des autres en ce que les lettres n, o, r, s, du deuxième alphabet, qui marquent les planches 33, 34, 37 et 38, ne sont pas placées entre deux points, comme cela a lieu dans les éditions suivantes. Schelhorn, *Amœnitates literariæ*, tome IV (1731), a donné une reproduction de la première planche, et Heinecken (pl. 6), de la dernière.

Heinecken cite de cette édition l'exemplaire de la bibliothèque du Sénat de Leipzig, et celui de la bibliothèque La Vallière, incomplet de dix-huit planches, Weigel possédait un exemplaire complet; il était colorié : vendu 8,750 francs.

B. — La deuxième édition serait celle où l'ornement, sur la planche .k. (la 30^{e}, et non .h., la 28^{e}, comme dit M. Berjeau), entre les deux voûtes en haut, est dessiné ainsi :

et où, sur la planche .p. (la 35^{e}), la tiare d'Aaron (et non de Moïse) est surmontée d'une espèce de croissant en cette forme :

La planche chiffrée .q. (la 36^{e}) a pour ornement en bas, sur le pilier qui sépare les bustes des prophètes, la figure suivante :

Heinecken cite de cette édition l'exemplaire de la bibliothèque de Dresde, celui de la bibliothèque de l'évêché de Passau (incomplet),

celui de la bibliothèque de l'abbaye de Gottwic ou Kettvein (Autriche), et celui de la bibliothèque de Hanovre (incomplet).

Cette deuxième édition a été vendue : Verdussen, 250 florins ; La Vallière, 780 francs ; Crevenna, 430 florins ; Mac Carthy, 750 francs.

C. — La troisième édition se reconnaîtrait à la hache que l'on voit sur la planche chiffrée .i. (29e pl.) représentant la Résurrection de Notre-Seigneur : il n'y a qu'un seul point sur cette hache, tandis qu'il y en a trois, disposés en triangle (.·.), dans l'édition précédente. L'ornement de la planche .k. (30e pl.) est le même, mais la tiare d'Aaron pl. .p.) n'a qu'un bouton de cette façon :

et sur la planche .q., l'ornement est ainsi fait :

Heinecken cite de cette édition deux exemplaires dans la collection Gaignat, lesquels, selon Sotheby, appartiennent à deux éditions différentes (voir plus loin).

D. — La quatrième édition serait celle qui n'a point de lettres pour marquer les planches. « Peut-être est-ce la plus ancienne, » dit Heinecken qui en cite l'exemplaire de la bibliothèque de Vienne, incomplet de la première planche.

E. — La cinquième édition d'Heinecken est facile à distinguer : elle compte cinquante planches. Les quarante anciennes auraient subi des changements aux figures et au texte. Elles sont numérotées par deux sortes de lettres : grandes, vingt-cinq planches ; petites, suivies d'un point, vingt-cinq planches. Heinecken (pl. 7) a donné un fac-similé de la dernière.

On le voit, les différences constatées par Heinecken pour les quatre premières éditions n'offrent pour ainsi dire aucune importance au point de vue iconographique, car elles ne portent ni sur le dessin ou la gravure de l'ensemble des planches ni même de quelques-unes d'entre elles, mais seulement sur certaines particularités secondaires.

b. CLASSIFICATION DE SOTHEBY.

Sotheby, qui a eu la bonne fortune de pouvoir étudier un plus grand nombre d'exemplaires (une quinzaine), s'est livré à un travail minutieux de comparaison, page par page, ligne par ligne, trait par trait [1]. Il a soigneusement noté les moindres cassures des planches xylographiques, le plus ou moins d'épaisseur des ombres portées, la disposition des traits indiquant le feuillage des arbres, etc., etc. Contrairement à Heinecken qui attribue à l'art allemand toutes les éditions en quarante planches, Sotheby se prononce pour l'origine hollandaise de ce livre, mais il ajoute que l'une de ces éditions, et c'est précisément celle qui occupe le premier rang dans le classement d'Heinecken, porte visiblement l'empreinte de l'art allemand, et, comme telle, doit être reléguée au dernier plan. Nous nous empressons d'ajouter que le jugement de Sotheby, sur cette dernière édition, ne nous semble pas pouvoir être admis comme étant sans appel.

Il n'est pas aisé non plus de dégager, des descriptions données par Sotheby, un ensemble de traits caractéristiques qui permettent de distinguer sûrement entre elles les différentes éditions de son classement; le savant iconophile anglais s'est abstenu de nous offrir une synthèse de ses observations, et personne après lui n'a encore essayé de débrouiller complètement ce chaos : nous ne nous sentons pas non plus le courage de nous engager dans cette voie hérissée de difficultés, et nous nous bornerons à présenter un résumé rapide du classement en question.

D'après Sotheby, les éditions en quarante planches de la *Bible des Pauvres* seraient au nombre de sept; les six premières appartiendraient à la Hollande ou aux contrées voisines; la dernière, à l'Allemagne.

A. — Cette première édition, qui correspond à la seconde d'Heinecken, se distinguerait non seulement par la supériorité du dessin et de la gravure, mais surtout par le caractère uniforme des planches et du tirage. Sotheby a donné des fac-similés de la première et de la dernière planche (t. I, pl. x et xii). Il a eu sous les yeux deux exemplaires de

1. *Principia typographica*, t. I, pp. 43-68*; t. II, pp. 51-62 : t. III, pp. 25 et 186-187.

cette édition : celui d'Inglis, auparavant chez M. Horn et aujourd'hui en la possession de M. Holford (vente Inglis, 1826, 36 L. 15 s., acheté par lord Vernon, d'où il passa chez Holford), et celui de lord Pembroke. Notre Bibliothèque nationale en possède aussi un exemplaire, reconnu comme tel par Sotheby lui-même, mais qui néanmoins ne paraît pas pouvoir être identifié avec la seconde édition d'Heinecken.

B. — Dans cette édition, qui n'a pas été décrite par Heinecken, vingt-quatre planches seraient à peu près les mêmes que dans celle ci-dessus, et seize autres n'offriraient que des copies des planches correspondantes de la première. Sotheby a donné des fac-similés de la première et de la dernière planche (t. I, pl. XI et XIII). A cette édition appartiendraient les exemplaires suivants : *a*, celui de lord Spencer (A) provenant de la collection sir Arthur Paget ; *b*, celui du Musée britannique, bibliothèque royale, provenant de la collection Gaignat (nº 113 de son catalogue), imprimé *au frotton* ; *c*, un autre du même Musée, ayant successivement appartenu au comte Lucca (1826) et à M. Ker à la vente duquel (1848) il a été payé 89 L. 5 s. : il est imprimé *à la presse* et colorié ; *d*, celui provenant de la collection Renouard, aujourd'hui chez M. Loscombe, de Clifton ; *e*, celui de Botfield.

C. — Cette édition se rapprocherait beaucoup de la seconde d'Heinecken, et elle aurait été gravée par la même main que la troisième édition xylographique *de l'Apocalypse* décrite par Sotheby (voir plus loin). A cette édition appartiendraient les deux exemplaires suivants : *a*, celui du Musée britannique, ayant successivement fait partie des collections Gaignat (nº 112 de son catalogue), Mac Carthy et lord Grenville ; il est imprimé *au frotton ; b*, celui du duc de Devonshire (acheté 210 L. à la vente Edwards).

L'exemplaire que possède notre Bibliothèque nationale avait appartenu au pape Pie VI. Il a une reliure italienne assez élégante de style Louis XVI ; dans un rond, on lit : AMOR LÆTITIAQUE POPULI ; sur le second plat : PIUS SEXTUS ; dans l'intérieur, on voit un titre manuscrit : HISTORIÆ NOVI TESTAMENTI, avec les armes pontificales. Suit une notice manuscrite sur ce livre, dans laquelle on en signale quatre éditions.

D. — Cette édition correspond à la troisième d'Heinecken. Sotheby a examiné l'exemplaire de lord Spencer (B), et celui de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, qui provient de la collection Masterman Sykes et

ne contient que les vingt premières pages (vente Sykes, 1824, acheté par Thorpe 18 L. 17 s. 6 d., revendu 7 L. 7 s. à Rodd, qui l'a cédé à Douce, de chez qui il passa à Oxford).

E. — Édition non décrite par Heinecken. Certaines planches seraient des copies de celles des première et troisième éditions ci-dessus. Sotheby n'en a vu qu'un exemplaire, celui du Musée britannique, Cabinet des estampes (*Print Room*), ayant appartenu précédemment à Woodburn, à Cunningham et à Smith ; il est imprimé *à la presse*.

F. — Selon Sotheby, cette édition, non décrite par Heinecken, aurait été exécutée dans une autre localité que les cinq précédentes. Il n'en a vu que l'exemplaire conservé à la bibliothèque Bodléienne, à Oxford.

G. — Cette édition, qui correspond à la première d'Heinecken, aurait été exécutée en Allemagne, et elle ne serait qu'une grossière copie de la précédente. Sotheby a donné des fac-similés de la première et de la dernière planche (t. II, pl. LXVI et LXVII), d'après l'exemplaire ayant alors appartenu à Lea Wilson, et qui depuis a passé chez lord Vernon. Il s'en trouve un autre exemplaire à la bibliothèque du Corpus Christi College, à Cambridge (signalé à tort par Heinecken comme étant à Oxford). Notre Bibliothèque nationale en possède un aussi.

Sotheby n'a pas admis l'existence indépendante de l'édition désignée comme quatrième par Heinecken. Il a constaté en outre que, dans les exemplaires Inglis (1re édit.), Spencer (A) et Lucca (2e édit.), Grenville (3e édit.), Sykes (4e édit.), Musée brit. (5e édit.), appartenant à des éditions différentes, les lettres n, o, r, s, du second alphabet, ne sont pas placées entre deux points, ce qui, selon Heinecken, n'aurait lieu que dans les exemplaires de l'édition qu'il désigne comme étant la première.

Sotheby, à l'exemple de son devancier, fait aussi des réserves sur la sûreté de son propre classement, et il ajoute qu'il doit sans doute exister d'autres éditions que celles qu'il a décrites.

H. — La cinquième édition d'Heinecken passe au rang du huitième d'après Sotheby, mais les deux iconographes sont d'accord qu'elle appartient à l'art allemand.

Nous avons vu que le classement d'Heinecken ne s'appuyait que sur certaines particularités secondaires qui supposeraient seulement des retouches aux planches, mois non point leur changement, soit total, soit partiel ; Sotheby est allé plus loin, car il a cru reconnaître que les

six éditions hollandaises qu'il décrit ont été tirées, tantôt en totalité, tantôt en partie, sur des planches toutes différentes. Il est à remarquer, toutefois, qu'il n'a reconnu qu'un type unique dans ces six éditions, dont la première offrirait l'original, et les suivantes, des copies plus ou moins parfaites.

c. CLASSIFICATION DE M. BERJEAU.

M. Berjeau, dans l'ouvrage cité plus haut, tranche la question dans un tout autre sens. Après avoir soigneusement examiné les exemplaires conservés au Musée britannique, ainsi que plusieurs autres, il combat la classification d'Heinecken et de Sotheby, et arrive à cette conclusion que les exemplaires, qui selon ces deux iconographes constituent quatre ou six *éditions différentes*, ne représentent en réalité que des *tirages différents d'une édition unique*, exécutée dans les Pays-Bas. M. Berjeau, s'appuyant d'ailleurs sur l'opinion de Chatto[1], fait observer que les différences signalées, et qui consistent en partie dans la présence ou l'absence d'un trait, d'un point, dans l'aspect plus ou moins doux des gravures, etc., peuvent suffisamment s'expliquer par les conditions différentes de papier, d'encre et de tirage, sans qu'on puisse se croire autorisé à y voir l'emploi de nouvelles planches. Il insiste surtout sur le tirage dont les effets varient sensiblement selon qu'il a été fait au frotton ou à la presse. En ce qui concerne certaines variantes dans les ornements d'architecture, dans le feuillage des arbres, etc., M. Berjeau les attribue à des substitutions de nouveaux *morceaux* de bois gravés, au moyen desquels on aurait remplacé, dans les planches originales, les parties détériorées par les tirages précédents ou autrement, usage d'ailleurs confirmé par l'examen de quelques-unes des planches de certains monuments primitifs de xylographie qui se sont conservées jusqu'à nos jours. *La Bible des Pauvres*, ajoute le même savant, a été exécutée et publiée peu de temps avant l'invention de l'imprimerie ; à partir de cette époque, la production des livres xylographiques s'arrêta presque complètement, et les anciennes planches furent sciées en morceaux pour être employées à illustrer des ouvrages typographiques : si donc il avait réellement existé six éditions hollandaises différentes de la

1. *Treatise on Wood Engraving*; London, 1839. In-8.

Bible des Pauvres, éditions qui auraient probablement été publiées par des éditeurs différents, on trouverait fréquemment, dans des ouvrages illustrés des premiers imprimeurs hollandais, des gravures de cette provenance, et surtout des *interprétations plus ou moins différentes d'un même sujet*, tandis qu'avant M. Berjeau les bibliographes n'avaient encore découvert que deux de ces bois employés comme frontispice dans la traduction hollandaise du célèbre traité *Bonum universale*, de Thomas de Cantimpré, intitulée : *Der Bien Boeck*, et publiée à Zwolle, par Peter van Os, 1488, in-folio, découverte à laquelle M. Berjeau a ajouté celle qu'il a faite de la présence de soixante-dix-sept bois originaux de la *Bible des Pauvres* dans un autre ouvrage hollandais, publié en 1489 par le même imprimeur : *Die Passye ende dat liden ons heren Ihesu Cristi*. M. Weigel a depuis signalé deux nouveaux bois sur le titre du volume : *Dat Vaterboeck* (La Vie des Pères), trois bois dans le livre : *Dit zijn die vier utersten* (Le Livre des dernières quatre choses), et plusieurs bois dans un *Kalendarium*, et, ce qui est à remarquer, ces trois volumes sont sortis, comme les deux précédents, des presses du même Peter van Os, imprimeur à Zwolle, le premier en 1490, le second en 1491, le troisième en 1501.

M. Berjeau n'a donc d'abord reconnu qu'une seule édition hollandaise, dont il attribue les dessins à Jean van Eyck et la gravure à Laurent Coster, comme nous l'avons dit plus haut.

Toutefois, déjà deux ans après [1], il abandonna sa première opinion pour se rapprocher très sensiblement de celle de Sotheby. « Nous avions, reprend-il ailleurs, acquis la certitude qu'il existait, au contraire, un assez grand nombre de copies de l'édition originale, et nous étions arrivé à cette certitude par l'inspection minutieuse d'un plus grand nombre d'exemplaires que ceux qui s'étaient trouvés à notre portée au moment de la publication de la reproduction de 1859 [2]. »

L'édition originale, dont les dessins et la gravure sortent, selon M. Berjeau, du même atelier que les planches de l'*Ars moriendi*, in-quarto, du *Cantique des Cantiques* et du *Speculum humanæ salvationis*, serait celle que Sotheby indique comme la cinquième (E) et dont

1. *Speculum humanæ salvationis* ; Londres, 1861. In-fol., p. XXVIII, note 2.
2. *Catalogue illustré des livres xylographiques* ; Londres, 1865. In-8, p. 24.

il n'a connu que l'exemplaire du Cabinet des estampes du Musée britannique, auquel M. Berjeau ajoute celui de la collection de Mgr le duc d'Aumale. Il appuie cette hypothèse sur ce que le travail de la gravure y est plus délicat, et aussi sur la particularité suivante : « Le triptyque central de la *Bible des Pauvres*, dit-il, est divisé ou formé par quatre colonnes qui sont tantôt ombrées, tantôt sans ombres, suivant les éditions. Le plan de l'édition originale était sans doute d'ombrer les trois premières colonnes, et de laisser la quatrième blanche, car le plus grand nombre des feuillets de cette édition n'offre que trois colonnes ombrées. »

C'est à ce point de vue que M. Berjeau a étudié dix exemplaires de ce xylographe ; en dehors du détail précité, il a noté le nombre des hachures qui servent à ombrer le dessous de l'architrave du dessin central, et il a indiqué si le rond central de la moulure de l'abacus de chacune des deux colonnes centrales est blanc ou ombré. Parmi ces dix exemplaires, M. Berjeau en a distingué trois parfaitement dissemblables : 1° celui qu'il dit représenter l'édition originale, conservé au Cabinet des estampes du Musée britannique ; 2° celui du même Musée, provenant de lord Grenville (édition C de Sotheby) : « c'est une copie, dit-il, par un graveur beaucoup moins habile que celui de l'original ; un certain nombre de colonnes sont ombrées par des lignes très obliques, tandis que dans toutes les autres éditions les lignes d'ombres sont horizontales ; » 3° celui de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (édition F de Sotheby) : « copie plus grossière encore de l'original, a généralement les quatre colonnes blanches ; les moulures de l'abacus des deux colonnes centrales sont carrées, quand elles sont rondes ou triangulaires dans les autres éditions. »

M. Berjeau n'établit point de classement méthodique pour les éditions de la *Bible des Pauvres*, mais se borne à signaler les différences qui permettent, selon lui, de distinguer les copies de l'original. Toutefois, il a essayé de les classer par ordre de mérite, suivant l'habileté des copistes, et voici le résultat de son travail :

1re édition [l'original] (édit. E de Sotheby) ;

2e édition : exemplaire de la bibliothèque royale du Musée britannique, ancien Gaignat, n° 113 (édit. B de Sotheby) ;

3e édition : autre exemplaire de la même bibliothèque, ancien Lucca (édit. B de Sotheby, mais un autre exemplaire) ;

4ᵉ édition : un autre exemplaire de la même bibliothèque, ancien Grenville (édit. C. de Sotheby);

5ᵉ édition : exemplaire de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, ancien Douce (édit. D de Sotheby);

6ᵉ édition : autre exemplaire de la même bibliothèque (édit. F de Sotheby);

7ᵉ édition : exemplaire Holford (édit. A de Sotheby);

8ᵉ édition : exemplaire de la bibliothèque de Vienne (4ᵉ édition d'Heinecken, non admise par Sotheby);

9ᵉ édition : en cinquante planches (5ᵉ édit. d'Heinecken; 8ᵉ édit. de Sotheby);

10ᵉ édition : exemplaire décrit par Marbach (dans le *Aehrenlese auf dem Felde der Kunst;* Leipzig, 1836, p. 87), où le premier alphabet des signatures serait suivi d'un point, et le second, de deux points, excepté les lettres **n**, **o**, **r**, **s**; où Moïse porterait deux cornes sans la tiare, et où toutes les moulures de l'abacus à gauche seraient uniformes et sans ombres.

Enfin, M. Berjeau constate que les bois tirés d'une *Bible des Pauvres* et employés, en 1489, par Peter van Os, dans la *Passye* (voir plus haut), se rapportent à une édition xylographique spéciale, dont M. Six van Hilleghom, d'Amsterdam, possède un exemplaire complet, édition qui se rapprocherait de la première de Sotheby.

Tel est en ce moment l'état de cette question embrouillée, au sujet de laquelle nous nous abstenons de formuler une opinion, n'ayant pas la possibilité de l'étudier sous toutes ses faces, d'autant plus que cette étude serait encore compliquée par ce fait, que dans tous les exemplaires de la *Bible des Pauvres* il y a des pages appartenant à des éditions ou, si l'on veut, à des tirages différents, au point qu'on n'en trouverait peut-être pas deux qui fussent identiques. Il est vrai qu'on pourrait se guider à cet égard sur les filigranes des papiers.

ÉDITIONS XYLOGRAPHIQUES EXÉCUTÉES EN ALLEMAGNE

Nous ne plaçons pas ici la première édition d'Heinecken, classée comme septième par Sotheby et considérée par lui comme étant le

produit de l'art allemand, car cette attribution ne nous semble pas encore suffisamment démontrée.

A. — La seule édition germanique, avec texte latin, est donc celle qui compte cinquante planches et qui occupe le cinquième rang dans le classement d'Heinecken, et le huitième dans celui de Sotheby; M. Berjeau en attribue la gravure à un artiste nurembergeois, qui serait, dit-il, probablement Michel Wolgemuth, le maître de Dürer, et il en place l'exécution entre 1450 et 1460. On n'en connaît qu'un seul exemplaire, qui était autrefois à la bibliothèque de Wolfenbuttel et qui fait aujourd'hui partie de notre Bibliothèque nationale.

On connaît encore deux éditions xylographiques avec inscriptions en allemand. Elles offrent cette particularité que le texte principal est placé tout au bas, en deux colonnes divisées par une ligne au-dessous de laquelle figure, mais seulement dans la première de ces éditions, la lettre de l'alphabet servant à marquer l'ordre des planches. Les figures sont toujours disposées sur cinq compartiments, et les planches sont au nombre de quarante.

B. — La première de ces éditions a eu *trois tirages différents*, faciles à reconnaître en ce que dans le *premier*, à la dernière page, au bas du texte de la colonne de droite, on ne trouve que deux écussons [1] suivis de la date de 1470 (voir la reproduction en fac-similé dans Heinecken, p. 325), tandis que dans le *second* et le *troisième* on y a ajouté, au bas du texte de la colonne de gauche, une souscription ainsi conçue : *Friderich Walthern mauler* || *zu Nordlingen vnd Hans* || *Hürning habent* (sic) *dis buch* || *mitt ein ander gemacht* (Frédéric Walthern, peintre à Nordlingue, et Jean Hurning ont exécuté ce livre en commun). L'égalité du dessin, et l'uniformité de la gravure dans toutes les planches des trois tirages de cette édition, démontrent que l'exécution en est entièrement due aux deux artistes que nous venons de citer.

Frédéric Walthern, originaire de Dünkelsbühl, a joui de la qualité de bourgeois de Nordlingue en 1460, et se rendit à Bâle en 1472; Hans Hürning est très probablement le même artiste que Hans Hornung,

1. Le premier de ces écussons représente un *écureuil grimpant sur un arbre*, sorte d'armes parlantes du peintre Walthern (écureuil, en allemand : *Eichhorn* ou *Waldhorn*); le second figure *deux couteaux de graveur en sautoir*.

graveur, originaire de Mutenau, qui a eu aussi la qualité de bourgeois de Nordlingue en 1460[1].

Heinecken n'a connu que le premier de ces tirages, qui est aussi le plus rare. Il n'en cite que l'exemplaire complet de la bibliothèque ducale à Gotha, et celui de la bibliothèque de Wolfenbuttel, consistant en vingt-deux planches seulement ; ce dernier, à en juger par cette mention qu'il a été « imprimé par un autre imprimeur, apparemment plus moderne », est probablement du second tirage. Depuis Heinecken, on a reconnu l'existence de plusieurs autres exemplaires de ce premier tirage, dont trois se trouvent à la bibliothèque de Munich (l'un colorié, l'autre non colorié, et le troisième incomplet de dix-huit planches, et non colorié), et un à Wolfenbuttel, mais incomplet des planches 1, 8, 9 et 40. Celui que possédait M. Weigel était colorié, mais bien complet et d'une conservation magnifique : aussi s'est-il vendu 7,503 francs. Ce tirage a été fait *au frotton*, avec une encre brun pâle, sur vingt feuilles formant un seul cahier, imprimées d'un seul côté, les planches les unes en regard des autres.

Les exemplaires connus des deux autres tirages sont tous tirés *à la presse*, avec une encre noire. Ceux du *second tirage* portent les mêmes signatures que ceux du premier (a-ſ, s, t, w, v, u, x, y, z, ꝛ, ꝯ t', A-L.), et sont imprimés d'un seul côté de chaque feuillet, tandis que ceux du *troisième* sont tirés des deux côtés, et ne comptent par conséquent que vingt feuillets au lieu de quarante, et de plus, ils ont des signatures dans un ordre différent (a-b, c-d, G-F, g-h, i-B, l-m, n-o, p-q, r-ſ, s-t, w-v, u-x, ꝛ D, t'-A, k-C, ꝯ-E, ſ-e, H-J, K-L), ce qui autoriserait à penser que certaines de ces planches ont été gravées à nouveau pour ce tirage, dont on ne connaît qu'un seul exemplaire, conservé à la bibliothèque de Munich. Du tirage précédent, dont Sotheby a donné des fac-similés (1re et dernière pl., t. II, pl. LXX et LXXI), on a vu passer en vente deux exemplaires : 1° celui décrit par Sotheby, vendu en 1825, à Paris, 3,020 francs, revendu en 1829 à M. Wilks, et acquis, en 1847, par un Américain, pour 110 L. sterl. environ ; 2° ex. Libri, vendu 220 L. sterl. en 1859 (n° 2805 de son catalogue). De plus, il s'en trouve un exemplaire incomplet à la bibliothèque de Munich, et un exemplaire complet, dit-on, à la bibliothèque impériale de Vienne.

1. Beyschlag, *Beitræge zur Kunstgeschichte der Reichstadt Nœrdlingen;* Nœrdlingen, 1798, in-8, 1re partie.

C. — La seconde édition avec le texte allemand n'est qu'une copie de la précédente, copie en général très fidèle, bien qu'elle offre aussi beaucoup de différences dans le travail de graveur. Les planches sont munies de signatures (a-f, t, v) placées non plus au bas de chacune des planches, mais au centre du pli, entre chaque deux feuillets alternativement; cette copie est attribuée à Hans Sporer, qui l'aurait publiée en 1475 à Nuremberg. On en a reconnu *trois tirages* différents, exécutés à la presse et avec de l'encre noire. Dans le *premier*, composé de vingt feuilles en un cahier, imprimées d'un seul côté, et toujours au *recto*, on trouve, sur la dernière planche, au bas de la colonne de droite, un écusson contenant la figure d'un *éperon*, monogramme parlant attribué à Sporer (éperon, en allemand *Sporn*), ainsi que la date de 1475 en chiffres un peu bizarres pour nos yeux, et où Dibdin et Sotheby ont cru devoir lire 1471. Heinecken n'a pas vu ce tirage, dont on connaît plusieurs exemplaires : un à la bibliothèque de Munich, un à celle de Meiningen, un à celle de Gotha (cité par Panzer, *Annalen*, p. 50), un au Musée britannique (incomplet).

Dans le *second* tirage, composé de vingt feuilles, les planches sont imprimées de deux côtés et dépourvues de toute signature. Il s'en conserve deux exemplaires à Munich, l'un à la bibliothèque royale, l'autre à celle de l'Université. Heinecken n'a pas vu non plus ce second tirage.

Les exemplaires du *troisième* tirage se composent de vingt feuilles ou quarante feuillets, en un cahier, imprimés d'un seul côté, et aussi sans signatures. A la dernière, l'écusson précédent, suivi de la même date, est en outre précédé d'un second écusson, *parti émanché*, dont on n'a pas encore donné l'explication, mais qui est sans doute celui du dessinateur des planches. Heinecken a fait figurer en fac-similés (p. 327) les deux écussons ainsi que la date, d'après l'exemplaire de Wolfenbuttel.

Ebert cite une troisième édition allemande avec la date de 1477, qui se trouverait sur un exemplaire de la bibliothèque de Meiningen, ce qui est une erreur, car cet exemplaire est du premier tirage de la seconde édition, comme on l'a vu ci-dessus.

Nous devons ajouter que le texte allemand de ces éditions n'est pas une traduction de celui des éditions latines, comme Heinecken l'a cru, mais bien une version, souvent défectueuse, d'un manuscrit latin, ce

qui a été démontré par le Dr A. C. A. Zestermann, dans une excellente dissertation[1] sur les éditions xylographiques allemandes, à laquelle nous avons emprunté une grande partie des renseignements qui précèdent.

ÉDITION XYLOGRAPHIQUE ITALIENNE

L'imitation xylographique de la *Bible des Pauvres* est le seul livre qu'on connaisse de ce genre dans l'art italien. En voici le titre : *Opera noua contemplatiua p || ogni fidel christiano laquale tra||tta de le figure del testamento || vecchio : le quale figure sonno veri || ficate nel testamento || nuouo : con le || sue expositione : Et con el detto || de li propheti sopra esse figure : || Sicome legendo trouerete : Et || nota che ciaschuna figura del tes- || tamento nuouo trouareti dua dil te- || stamento vecchio : le quale sonno || affiguratte a quella dil nuouo Et || sempre quella dil nuouo sara posta || nel meggio di quelle dua dil ve || chio : Cosa belissima dā ṽedere || achi se dilectano de la sacra || scrittura : Nouamente || stampata.* — Au verso du 62e feuillet : *Opera di Giouāniandrea || Uauassore ditto Uadagni || no : Stampata nouamēte || nella inclita citta di || Uinegia || Laus Deo.* — Sans date. In-8, de 64 ff., dont le dernier est blanc, sign. A-H, par cahiers de 8 ff., texte en caractères gothiques. Le titre et la souscription ci-dessus ont été très inexactement rapportés par Brunet, qui n'a pas reconnu que c'est un xylographe, et aussi dans le catalogue Libri (1862). Dans ce dernier, on semble nier l'existence du feuillet blanc final, qui est cependant indispensable pour compléter ce dernier cahier, et qui se trouve d'ailleurs aux deux exemplaires de ce xylographe conservés dans la bibliothèque de M. Didot.

Le titre est entouré d'une jolie bordure, avec ornements en blanc sur un fond noir. Les planches sont au nombre de cent vingt, plus une image de la Madone assise sur un trône et couronnée par deux anges, image qui occupe le *verso* de l'avant-dernier feuillet. Le texte est placé tantôt au-dessus des gravures, tantôt au-dessous, et dans ce dernier cas il accompagne toujours les bustes de deux prophètes. Les signatures sont au bas des pages, sous le trait carré ; elles ne faisaient pas

1. *Die Unabhængigkeit der deutschen xylographischen* Biblia Pauperum *von der lateinischen xylographischen* Biblia Pauperum. *Leipzig*, 1866. In-fol., avec le fac-similé de la dernière planche du premier tirage de la première édition xylographique allemande. Tiré à 250 ex.

corps avec les planches gravées, mais ont été ajoutées après leur tirage, au moyen de petits blocs de bois isolés, car sur trois exemplaires que j'ai eu l'occasion d'examiner, aucune de ces signatures ne se trouvait jamais à la même place, mais tantôt vers le milieu, tantôt à gauche, tantôt à droite. J'ai pu également constater que chacun de ces trois exemplaires appartenait à un tirage différent : dans le plus ancien, la planche de la Madone (la dernière) n'est bordée que par le trait carré; ce trait se trouvant ensuite brisé, on a ajouté, pour en tenir lieu, dans les deux autres tirages, deux petites bordures, placées verticalement sur les côtés de la planche; ces bordures sont d'un dessin différent dans ces deux tirages.

Dans le catalogue Libri cité ci-dessus, on a constaté des différences encore plus saillantes pour marquer l'existence non pas de trois éditions, mais bien de trois tirages différents. Dans le premier, le texte est entièrement xylographique et en caractères gothiques ; dans le second, au cinquième feuillet *recto* du cahier H, la petite planche de rapport qui se trouve au bas et qui offre les bustes de deux prophètes a été gravée à nouveau, et le texte qui l'accompagne est en caractères ronds (ex. du Musée britann.); dans le troisième (ex. Libri, n° 54), il en est de même de la partie analogue du cinquième feuillet *recto* du cahier E.

Le titre indique suffisamment la distribution des sujets, dont les trois premiers sont les mêmes que ceux de la *Bible des Pauvres: Gédéon à genoux*, *l'Annonciation*, *Adam et Ève*.

La gravure de ces planches est de Giovanni Andrea Vavassore, dit Vadagnino, nom qui figure dans la souscription finale, et cet artiste est sans doute le même que Zoan Andrea, dont l'œuvre a été décrit par Bartsch (t. XIII, pp. 293-310). Leur exécution ne peut pas être antérieure à 1510 ou 1512, car l'une de ces planches, *Jésus chassant les vendeurs du temple*, est une copie exacte du même sujet de la *petite Passion de Jésus-Christ*, d'Albert Dürer, publiée en 1509. Cicognara, qui le premier a décrit ce volume rare (*Catalogo*, t. I, n° 1992), Zani l'ayant seulement cité d'après deux exemplaires incomplets, fait observer que certaines planches semblent avoir été gravées d'après les dessins de Bellini, de Carpaccio, de Squarcione et de Montagna.

L'exemplaire que je possède est couvert d'une élégante reliure en maroquin rouge par Lortic; il est du second tirage, de même que celui du Musée britannique, mais d'une conservation infiniment supérieure.

ÉDITIONS TYPOGRAPHIQUES.

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN ALLEMAGNE
(avec texte latin ou allemand).

Les plus anciennes éditions de la *Bible des Pauvres* avec texte en caractères mobiles sont antérieures aux éditions xylographiques allemandes. Elles ne portent ni titre, ni date, ni indication de nom de lieu ou d'imprimerie, mais elles sont sorties des presses d'Albert Pfister, à Bamberg, car on y retrouve les caractères que cet habile typographe avait employés dans son édition des *Fables* allemandes de Boner, datée de 1461.

L'une de ces éditions est avec texte latin, et on n'en connaît qu'un seul exemplaire, conservé dans la bibliothèque de lord Spencer; deux autres sont accompagnées d'un texte allemand.

« Ce livre très précieux, dit Brunet, se compose de dix-sept feuillets « imprimés des deux côtés, et chaque page représente une gravure en « bois en cinq compartiments, avec un texte en caractères mobiles, et « dont le premier mot est *ysaias.* » Il faut ajouter qu'il y a un dix-huitième feuillet resté en blanc. Il n'est pas non plus exact de dire, comme Brunet, que chaque page représente *une* gravure en bois en *cinq compartiments* : il y a bien cinq gravures, dont les trois supérieures sont indépendantes l'une de l'autre, et dont les deux inférieures, quoique séparées par un petit espace, sont gravées sur une même planche.

La disposition de ces gravures est toute différente de celle des éditions xylographiques. La gravure du haut, placée au milieu de la page, représente une scène du Nouveau Testament; elle est accompagnée de chaque côté des deux petits bustes des prophètes qui avaient prédit l'événement faisant l'objet du tableau précédent. Les deux gravures placées au-dessous représentent des faits historiques analogues, empruntés à l'Ancien Testament. Le reste de la page est occupé par le texte.

Une bonne reproduction en fac-similé de la première page de l'édi-

tion avec le texte allemand a été donnée par Sotheby, *Principia typographica*, t. II, pl. XCII (p. 185-186). Cet iconographe accuse à tort Heinecken d'avoir placé ce livre parmi les productions xylographiques ; il en a, au contraire, donné une indication exacte, quoique insuffisante (pp. 327-329), d'après l'exemplaire de Wolfenbuttel.

Nous avons dit qu'il y avait deux éditions avec texte allemand. Une seule, composée de dix-huit feuillets, était jusqu'à présent connue des bibliographes; M. O. Thierry-Poux, savant conservateur, sous-directeur du département des imprimés de notre Bibliothèque nationale, a eu l'honneur d'en découvrir une seconde dans ce riche établissement. Cette seconde édition allemande est plus complète que la première, car elle compte vingt-deux feuillets. Cinquante nouvelles gravures ont été intercalées au milieu des anciennes. Le texte a été entièrement recomposé, avec les mêmes caractères, mais aussi avec certaines modifications, de sorte que les coupures des mots ne sont plus les mêmes.

On n'est pas d'accord sur la date de ces éditions. On les place généralement à l'année 1462, bien que le témoignage d'un contemporain, Paul de Prague[1], qui dit avoir vu à Bamberg, en 1450, un graveur sur bois tailler dans des planches de bois les figures d'une Bible des Pauvres en DIX-SEPT FEUILLETS, et l'*imprimer* tout entière (*integram*) en quatre semaines, ne soit pas sans valeur. On ignore aussi laquelle de ces éditions a été imprimée la première, mais il est plus probable que ce fut celle avec le texte latin.

Les gravures sont d'un artiste d'un talent inférieur à celui des éditions xylographiques.

ÉDITIONS IMPRIMÉES EN FRANCE.

Une imitation des figures des éditions xylographiques de la *Bible des Pauvres* a été publiée en France, avec l'addition d'un commentaire en français. Elle porte ce titre : *Les Figures du viell || Testament & du nouvel*. On en connaît deux éditions.

A. — Dans l'une, on lit à la fin : *Cy finist ce present liure Intitule le || regard des deux testamens. Imprime a || paris pour Anthoine ve-*

1. Léon de Laborde, *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, p. 28.

rard marchant || libraire demourant a paris pres lostel || dieu deuant la rue neufue nostre dame || a lenseigne saint Jehan leuâgeliste / ou || au palais au premier pillier Deuant la || chappelle ou len chante la messe de messeigneurs les presidens. Suit la grande marque de Vérard.

C'est un petit in-folio, en caractères gothiques, de 99 feuillets à deux colonnes, avec quarante figures sur bois. Il ne porte pas de date, mais il doit avoir paru vers 1503. Le Musée Britannique en possède un exemplaire sur vélin.

Les planches sont bien inférieures à l'original.

B. — Dans une autre édition, on lit à la fin : *Cy finist cestuy present liure || Intitule des deux testaments || le regard qui / monstre que viure || Deuoit iesus / puis par tormens cruelz horribles et vehemens || Endurant comme vng aigeau Mourroit en croix par ferremens. imprime par Gillet couteau.*

Suit la marque de l'imprimeur, ci-dessous, mais en plus grand :

Au bas : *imprime a Paris.*

Cette édition est du même format que la précédente et composée de même, avec les mêmes figures, sauf une seule. Elle n'est pas datée mais elle doit remonter à l'année 1520, bien que sur l'exemplaire de la bibliothèque de la rue de Richelieu on lise sur le titre cette mention écrite : *Le dernier iour de septembre mil cinq cens trente sept.*

MANUSCRITS

Il ne sera pas hors de prop[illegible]ste plus de vingt manuscrits de la *Bible des Pauvres*, avec ou sans dessins, dont les plus anciens remontent aux XII^e-XIII^e siècles, et dont l'un, du XIV^e siècle, avec trente-huit dessins, est conservé à notre Bibliothèque nationale ; c'est le même que celui qui était jadis à Wolfenbuttel et que Heinecken a décrit (pp. 329-333). Le manuscrit du XIV^e siècle, qui se trouve à l'église Saint-Florian à Vienne, a été publié par A. Camesina et G. Heider (Wien, 1863; grand in-8, avec 34 pl.); celui de la bibliothèque du lycée de Constance, écrit vers 1300, a été mis au jour par Laib et Schwarz (Zurich 1867; petit in-folio, avec 18 grav. sur 9 pl.). Celui qui faisait partie de la collection de M. Weigel, composé de 24 feuilles de vélin, contenant quarante-huit tableaux et exécuté entre 1400 et 1490, a été vendu 2,325 francs.

Il est indubitable que c'est à cette source que s'inspirèrent les artistes auxquels nous devons les éditions xylographiques de ce livre.

Les sujets isolés avaient aussi été peints antérieurement ou postérieurement, soit sur les murs des églises, soit dans des évangéliaires, mais ce qui est surtout digne d'attention, c'est que l'ensemble des sujets correspondant à peu près à ceux de la *Bible des Pauvres* sont représentés sur un devant d'autel en cuivre gravé et niellé d'émail, conservé dans une chapelle de l'église de Klosterneubourg, près Vienne, œuvre de Nicolas de Verdun, datée de 1181 [1]. Cette garniture d'autel semble avoir servi de modèle pendant tout le moyen âge.

1. Voir la reproduction en chromolithographie publiée par J. Arneth et A. Camesina : *Das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg* (Wien, 1844 ; gr. in-fol.).

II

HISTORIA SANCTI JOHANNIS EVANGELISTÆ, EJUSQUE VISIONES APOCALYPTICÆ.

Cet ouvrage passe pour être la plus ancienne production xylographique, ce qui est loin d'être établi d'une manière irréfutable. Son origine est également controversée, et des discussions à cet égard peuvent durer à l'infini, aucune des six éditions connues de ce livre ne portant nulle indication de dessinateur, de graveur ou d'imprimeur.

L'ouvrage de Heinecken, qu'il faut toujours prendre pour point de départ, porte l'*Apocalypse* à l'actif de l'école allemande, sans plus de précision et même sans appuyer cette opinion d'aucun considérant. Passavant se range à son avis, en disant que cette œuvre appartient « incontestablement » à la haute Allemagne. « On peut le prouver, dit-il, par le style artistique et par les proportions très courtes des figures qui ne s'harmonisent nullement avec le style et la manière de Van Eyck et de son école qui régnaient exclusivement à cette époque dans tous les Pays-Bas, mais qui est *exactement conforme* au style artistique du temps dans la haute Allemagne, et bien plus encore par le coloris des plus anciennes éditions[1] de l'ouvrage, exécuté avec un certain pourpre violet et vert clair, qui, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, est une particularité distinctive des écoles de la haute Allemagne et qui n'a jamais été retrouvée dans celle des Pays-Bas. Il faut ajouter à cela un autre indice remarquable, c'est que le texte manuscrit qui accompagne plusieurs exemplaires de l'*Apocalypse* est toujours dans le dialecte de la haute Allemagne, mais jamais dans celui des Pays-Bas. »

En ce qui concerne ce dernier point, il est à noter que ces textes manuscrits n'ont été constatés que dans des exemplaires de la première et de la deuxième édition de Heinecken, dont l'antériorité sur les autres ne semble pas aujourd'hui pouvoir être admise. Au surplus, s'il fallait

1. C'est-à-dire de celles que Heinecken considère comme telles.

adopter l'opinion de Passavant tant au sujet de l'origine allemande de cette œuvre, qu'à l'égard de son ancienneté (« il est également erroné, dit-il, de considérer *le plus ancien livre reconnu de ces gravures sur bois*, l'Apocalypse, comme d'origine hollandaise »), on serait obligé de conclure que c'est en Allemagne et non dans les Pays-Bas qu'a été inventée l'impression tabellaire, thèse qui n'a guère la chance de pouvoir être défendue victorieusement.

Sotheby rejette complètement l'attribution de Passavant. Il bouleverse le classement adopté par Heinecken et ne regarde comme allemande que l'édition présentée comme première par cet iconophile, édition qu'il relègue au cinquième rang, tandis que toutes les autres lui paraissent avoir été exécutées dans les Pays-Bas ou dans les contrées voisines.

Cette manière de voir est tout d'abord juste en principe. En effet, l'examen des six éditions de cette xylographie permet d'établir assez nettement deux types très différents : l'un plus élégant, plus expressif, qui paraît appartenir aux Pays-Bas ; l'autre plus lourd, avec des figures de proportions très courtes, qui accuse une œuvre allemande. Ce double type existe d'ailleurs, comme on l'a déjà vu, dans les xylographies de l'*Ars moriendi*.

Toutefois, cette coexistence des deux types bien tranchés ne résoud nullement la question de priorité, de l'originalité de l'un d'eux. Heinecken, dans son classement des six éditions de l'*Apocalypse*, ne s'est guidé par aucune idée conductrice et n'a appuyé son opinion de nulle argumentation positive ; aussi, avoue-t-il carrément n'avoir eu aucun système préconçu, et il déclare avoir établi son ordre de classement d'après certaines marques qui semblent déterminer l'ancienneté respective de ces éditions, en ajoutant qu'il désirerait fort que quelqu'un pût découvrir, par des documents incontestables, l'auteur, l'année et l'endroit de l'impression de tous ces livres. Ce souhait, exprimé par le savant iconophile saxon, demeurera probablement à jamais à l'état de desideratum.

On a cru jadis que les éditions les plus dépourvues d'art constituaient les modèles primitifs, mais déjà Heinecken lui-même, à propos de la xylographie qui nous occupe, a déclaré que « la grossièreté de

la taille, ni même celle des caractères, n'est rien moins qu'une preuve sûre de l'ancienneté ». Il faut donc chercher cette preuve ailleurs.

Sotheby a mis au premier rang la plus parfaite des éditions de l'*Apocalypse*, par cette raison que son dessin lui paraissait offrir plus d'*originalité* et de finesse que celui de toutes les autres. Cette conclusion ne porte pas en elle-même *a priori* une démonstration suffisante, car il serait toujours permis de soutenir que le modèle primitif s'est successivement, avec le progrès de l'art, dépouillé de sa rudesse et de son informité, pour atteindre à son apogée entre les mains d'un véritable artiste, au point de revêtir un réel cachet d'originalité, tout en n'étant au fond qu'une copie améliorée et ennoblie.

Il est bon d'affirmer à cette occasion qu'on ne saurait ériger en règle immuable, comme on l'a fait, en faveur du droit de priorité d'une œuvre xylographique, l'argument tiré exclusivement de sa valeur artistique, soit dans un sens, soit dans l'autre, c'est-à-dire de déclarer la plus ancienne l'œuvre la plus informe, comme le veulent les uns, ou d'assigner la première place à l'œuvre la plus parfaite, selon le sentiment des autres. Ce qui pourrait être vrai à cet égard dans un cas ne le serait point dans un autre, une même contrée, à la même époque, ayant pu voir surgir plusieurs artistes, et par conséquent plusieurs œuvres d'une valeur opposée. C'est de la comparaison attentive de plusieurs éditions d'un même produit xylographique que peut jaillir, et pas toujours encore, assez de lumière pour éclairer suffisamment le berceau de l'œuvre. Le côté purement matériel y joue un rôle considérable : la qualité du papier, la nature de l'encre employée, le mode de tirage, le genre d'imposition des planches, la forme des lettres dans les inscriptions, fournissent en général des indices précieux pour fixer approximativement l'âge respectif de chaque édition ; souvent aussi une faute commise ou corrigée par le graveur, principalement dans les légendes, démontre péremptoirement l'antériorité ou la postériorité d'une édition ; quelquefois, comme c'est ici le cas, vient s'ajouter à tout cela une heureuse circonstance permettant de débrouiller, avec plus ou moins de certitude, l'origine primordiale de l'œuvre, et d'établir ainsi un point de départ pour des déductions subséquentes.

La nécessité étant ainsi posée de recourir, quand c'est possible,

à la source même, au prototype d'une œuvre, la première question qui doit s'offrir à l'esprit, lorsqu'on a à déterminer les étapes d'une impression tabellaire, est celle de savoir si cette xylographie représente une conception originale, dont telle édition ou telle autre révélerait la première pensée, ou bien si elle n'est elle-même qu'une reproduction, plus ou moins modifiée, d'un modèle antérieur, qu'il s'agirait alors de découvrir.

On pourrait déjà affirmer, *a priori*, qu'avant l'invention de l'impression tabellaire et de la gravure en général, il a dû exister, pour l'instruction des clercs et l'édification des fidèles, des représentations figurées, des suites de sujets traditionnels bibliques ou allégoriques, qui ont joui d'une si grande vogue dans les siècles de foi, et que la xylographie s'est empressée, dès son début, de propager dans les masses. On connaît, en effet, à l'état de manuscrits, certaines suites d'images, telles que l'*Ars moriendi*, la *Bible des Pauvres*, l'*Apocalypse*, le *Speculum humanæ salvationis*, de beaucoup antérieures aux xylographies reproduisant ces sujets; d'autres sont sans doute aujourd'hui perdues ou ignorées. Ces compositions ont-elles servi de modèle direct aux xylographes du xv^{e} siècle, ou bien seulement de source d'inspiration? C'est ce qui est impossible de dire aujourd'hui pour toutes, l'étude nécessaire n'ayant pas encore été faite à cet égard, au grand dommage de l'histoire de la gravure.

Il n'en est pas de même pour l'*Apocalypse*.

Il y a quarante ans, un historien d'art des plus sérieux, doué d'un esprit pénétrant, M. Chatto[1], que nous avons déjà nommé plus haut, a exprimé l'opinion que le dessin d'un certain nombre de figures de l'*Apocalypse* xylographique offrait le style grec assez prononcé. Cette observation étant en effet exacte, on ne pouvait évidemment attribuer l'invention des dessins de cette suite à un artiste de l'Occident, contemporain des premiers maîtres de la xylographie, puisque cette époque est antérieure à la renaissance de l'art. M. Chatto a pensé qu'ils pouvaient être l'œuvre d'un des artistes grecs chassés de leur pays après la prise de Constantinople, en 1453. Mais le savant critique ignorait alors l'existence de plusieurs manuscrits bien plus anciens.

1. *History of wood engraving.*

contenant LES MÊMES COMPOSITIONS que les figures des *Apocalypses* xylographiques, manuscrits que l'un des plus éminents bibliophiles de nos jours, feu M. Ambroise Firmin-Didot, a le premier eu l'honneur de signaler et d'étudier[1].

Le sujet de l'*Apocalypse* se prêtait, plus qu'aucun autre, à une interprétation graphique très variée, et de plus il avait à toutes les époques le privilège de passionner les esprits en raison même de son sens énigmatique. Saint Jean ayant été l'apôtre favori de la Grèce, cette contrée artiste par excellence a dû enfanter de bonne heure une exégèse graphique de visions apocalyptiques, et créer définitivement un type hiératique d'où procèdent tous les autres. Ce type, transporté dans les contrées pyrénéennes, sans doute à l'époque carlovingienne, s'est complètement modifié sous l'influence du style qui y dominait et a successivement perdu son caractère primitif. On sait que dès le VIII^{e} siècle il a été exécuté dans la région aquitanique des manuscrits de l'*Apocalypse* richement enluminés, mais le plus ancien que l'on en connaisse aujourd'hui ne remonte qu'au siècle suivant. D'un autre côté, le prototype commun avait pénétré en Angleterre et en Irlande dès le VII^{e} siècle, et de ces foyers de lumière, qui furent pendant si longtemps les dépositaires en Occident des traditions de l'art byzantin, il fut apporté par Alcuin à la cour de Charlemagne, d'où il se propagea dans les contrées soumises à ce monarque. La Bibliothèque nationale possède un fort beau manuscrit de l'*Apocalypse* avec figures (n° 403 du fonds français), exécuté du XII^{e} au XIII^{e} siècle en France, mais qui paraît être une imitation assez fidèle d'un prototype carolingien du commencement du XI^{e} siècle, à en juger par des empreintes vivaces de l'art byzantin qu'on y découvre. C'est le plus ancien manuscrit que nous connaissions de ce type.

M. Didot en possédait un superbe (acquis à sa vente au prix de 15,300 fr. pour l'Angleterre) qui reproduit, dans leur forme générale, la plupart des compositions du manuscrit de la Bibliothèque nationale, mais dont il ne dérive pas directement. Il paraît avoir été exécuté en Italie dans la première moitié du XIV^{e} siècle, et provenait en dernier lieu de la collection du bibliophile hollandais Van Hulthem. C'est ce manus-

1. *Des Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques.* Paris, 1870. In-8, fig.

crit qui a permis à M. Didot de constater que les Apocalypses xylographiques avaient pris pour modèle-type un manuscrit semblable, aujourd'hui perdu sans doute, et de confirmer ainsi la justesse de la remarque de M. Chatto au sujet de la persistance de quelques traces du style grec.

« Quelque embarras se montre, dit M. Didot, chez les critiques les mieux habitués à comparer et à décrire les monuments figurés dès qu'il s'agit de constater l'antériorité ou la postériorité respective des premières productions xylographiques ou même d'en bien définir les caractères. Pourquoi cette supériorité d'entente, de composition, d'ajustements dans cette suite de l'*Apocalypse*, par exemple, premier balbutiement de la gravure (?) lorsqu'on vient à la comparer avec la grossièreté inintelligente de la plupart des autres productions de la gravure sur bois au commencement du XVI^e siècle, c'est-à-dire cinquante ans plus tard, en Allemagne, en Hollande, en France (les œuvres de quelques maîtres seules exceptées)? C'est que la plupart de ces suites primitives, comme nous en avons la preuve par l'*Apocalypse*, reproduisent des types manuscrits d'une science naïve qui se rattache à l'art antique, dont l'élégance souple, la richesse de détails, bien que trahis par le burin inexpérimenté du tailleur de cartes et du dominotier, laissent néanmoins filtrer, à travers un travail d'une maladresse enfantine, des indices frappants de la dignité native de l'œuvre. »

Ces paroles judicieuses doivent être sérieusement méditées par les iconographes, et leur rappeler qu'on ne saurait rien établir de positif à l'égard d'une œuvre xylographique sans remonter à la source, c'est-à-dire à la découverte du modèle primitif.

En dehors de ces réminiscences du style grec ou byzantin, il y a lieu de constater que les figures de l'*Apocalypse* xylographique n'offrent pas l'allongement et l'amaigrissement qui caractérisent l'art de l'époque ogivale, ce qui prouve encore l'ancienneté de leur origine. Au surplus, si cette œuvre n'avait pas été exécutée d'après un modèle manuscrit de beaucoup antérieur, comment y trouverait-on dans certaines éditions, des costumes, des meubles et des détails d'architecture qui ne sont pas ceux du temps où ces xylographies ont été exécutées ? Or on sait que les artistes de cette époque n'avaient nul souci de la fidélité archéologique. Enfin, ce qui fournit encore un argument de plus en faveur de la même thèse, c'est que les figures 36 et 37 (*Procla-*

mation du royaume de Dieu et *Précipitation de Satan dans les entrailles de la terre*) se trouvent, par suite d'une transposition, placées dans cet ordre et non plus dans celui du récit, non seulement dans toutes les éditions, mais aussi dans le manuscrit Van Hulthem, ce qui ne peut provenir que d'une semblable transposition dans le modèle-type commun.

En reproduisant les peintures originales du manuscrit, le graveur xylographe a introduit de nombreux changements dans les costumes, dans l'architecture, dans les légendes, mais le fond reste toujours le même.

La question de l'origine des éditions xylographiques de l'*Apocalypse* étant ainsi élucidée, il reste à déterminer laquelle est la plus ancienne. Nous allons encore à cet égard rapporter l'opinion de M. Didot empruntée à sa savante monographie.

« Ce ne sera pas, dit-il, d'après la naïveté grossière du dessin, le plus ou moins de rudesse de l'exécution, que nous pourrons juger de l'âge respectif des premières productions de la gravure. En effet, quand elles se copient les unes les autres, comme c'est le cas pour l'*Apocalypse*, le *Cantique des cantiques*, etc., sans jamais se retremper au type primitif; quand l'intention originale s'efface et se corrompt de l'une à l'autre en passant par des mains également inhabiles, toujours prêtes à *simplifier et à moderniser les détails*, l'édition dernière venue aura pu perdre assez pour s'être assimilée en grande partie à la barbare imagerie des éditeurs français de 1480 à 1520. Si, au contraire, nous reconnaissons dans l'une de ses éditions la fidélité d'interprétation du manuscrit, la présence de symboles plus tard abandonnés parce qu'ils ne sont plus compris, l'observation et l'entente de l'architecture, du costume, l'exégèse graphique du verset, l'exactitude des légendes, sans les méprises si fréquentes dans les copies de seconde main; si, à ces conditions sont joints les autres caractères d'ancienneté, tels que l'impression au frotton et d'un seul côté du papier, le foulage, la couleur particulière de l'encre en détrempe, l'inexpérience de l'outil; à ces signes nous pourrons reconnaître qu'une telle édition est une des premières, qu'elle est de première main, bien que son exécution soit de beaucoup supérieure

à celle de ses rivales. C'est ce qui arrive, en effet, pour l'*Apocalypse*. »

Ces conditions d'originalité se trouvent réunies dans l'édition que Sotheby met au premier rang, et à laquelle Heinecken n'avait accordé que la quatrième place, on ne sait pas trop pour quelle raison plausible. Nous avons déjà dit que Heinecken a présenté sa classification des Apocalypses xylographiques avec une extrême réserve. Il a encore tâtonné au moment même de mettre son livre sous presse, et s'est infligé à lui-même une grave contradiction, sans doute pour ne pas défaire son siège qui était fait. Ainsi, après avoir classé les cinq éditions qu'il a connues tout d'abord, il a en a découvert une sixième, et bien qu'au début de son article (p. 334) il en ait parlé en ces termes : « J'avertis cependant les curieux par avance que la sixième découverte par moi depuis peu me paraît être la plus ancienne et véritablement la *première* », et que plus loin (pages 367-370) il en ait donné une description détaillée, il l'a tout de même maintenue au dernier rang. Pour rendre toutefois son opinion fidèlement, il faudrait mettre cette sixième édition à la première place et reculer les cinq autres d'un rang chacune, mais comme il ne l'a pas fait lui-même et que les iconographes qui l'ont suivi n'ont pas tenu compte non plus de cette rectification, très importante cependant, nous sommes bien obligé de nous y conformer aussi, pour ne pas embrouiller nos indications bibliographiques.

Comme on l'a vu, Sotheby a montré beaucoup d'intuition en distinguant parmi les cinq éditions qu'il a eues sous les yeux celle à laquelle appartient le droit de priorité, rien qu'en vertu du caractère de son art et cela sans le secours d'un criterium comme celui que M. Didot a trouvé dans son manuscrit des figures apocalyptiques[1]. D'autres considérations encore peuvent être invoquées à l'appui de l'opinion de Sotheby contre Heinecken. Ainsi, l'absence de signatures à cette seule parmi les six éditions constitue déjà une grave présomption en faveur de sa priorité[2]. D'un autre côté, son imposition élémentaire par deux

1. Le manuscrit que Sotheby a vu chez M. Lascombe n'est qu'une copie de la première édition xylographique.

2. On n'en a signalé que deux exemplaires. Celui décrit par Heinecken n'avait point de signatures, et celui examiné par Sotheby les a manuscrites, ce qui avait déjà été constaté par Dibdin, de sorte qu'on ne comprend pas pourquoi ce fait « semble tout à fait erroné » à M. Berjeau (*Catalogue illustré des livres xylographiques*, p. 8).

feuillets (et il en est de même pour la 2e et la 3e édition de Sotheby, correspondant à la 3e et à la 5e d'Heinecken) la met chronologiquement avant celles classées par ce dernier comme 1re et 2e, éditions habituellement imposées en trois cahiers de huit feuillets doubles chacun, preuve incontestable d'un certain progrès de l'art, ce qui aurait dû avertir Heinecken que la première place ne leur appartient pas. Au surplus, la même première édition de Sotheby est la plus rare de toutes, ce qui peut aussi subsidiairement être invoqué comme preuve de son antériorité.

Dans quelle contrée cette édition originale a-t-elle vu le jour? On ne saurait le préciser. Sotheby la croit originaire des Pays-Bas ou des contrées voisines, ce qui semble en effet résulter des qualités d'art de son dessin, bien que M. Didot leur trouve un caractère français italianisé. Quoi de plus simple, d'ailleurs, que d'admettre que les Pays-Bas, ce berceau de la xylographie, ont dû, dès le début, appliquer la nouvelle invention à l'exécution de chacune des grandes suites de sujets bibliques ou allégoriques qui avaient auparavant été propagés par le moyen de manuscrits?

Les trois premières éditions de Sotheby ont entre elles une grande affinité, comme on le verra plus loin, et appartiennent à une même école. M. Didot a démontré qu'elles se rapprochent beaucoup plus du modèle manuscrit que les autres éditions, qui constituent un autre groupe bien différent du premier. En effet, dans celles du premier groupe, on rencontre beaucoup de caractères d'archaïsme provenant du modèle primitif : l'architecture romane et à plein cintre, les coiffures orientales, les sièges de style grec ou byzantin, le symbolisme de la main céleste figurant Dieu (ce qui nous reporte au delà du XIIIe siècle), etc.; dans le second groupe, ces particularités caractéristiques sont modernisées : les coiffures sont celles de l'Occident au XVe siècle, les sièges sont transformés en lourdes chaises à dossier de la même époque, l'architecture devient gothique ou indécise, et il faut rappeler que, sauf des modifications dans les détails, les compositions restent toujours les mêmes. Au surplus, les dessinateurs de ce second groupe d'éditions de l'*Apocalypse*, sans doute pour simplifier le travail, ont, dans bien des endroits. diminué le nombre de personnages partici-

pant à l'action, tandis que les éditions du premier groupe sont, à cet égard, presque toujours conformes au manuscrit. Toutes ces considérations prouvent clairement que ce second groupe ne doit rien au modèle primitif et qu'il ne se compose que des contrefaçons, plus ou moins fidèles, de l'édition originale.

Toutefois, la division que nous faisons en deux groupes, contrairement à l'opinion de tous les iconographes qui nous ont précédé (car Sotheby n'accorde qu'une édition au groupe allemand, tandis que nous lui en attribuons trois), ne permet pas, à notre sentiment, d'établir, comme nos devanciers l'ont tenté, un ordre chronologique rigoureux pour toutes les éditions de l'*Apocalypse*.

Passons maintenant à la description de cette œuvre.

Le manuscrit Van Hulthem se compose de vingt-quatre feuillets ou quarante-huit pages, dont chacune contient deux sujets, soit en tout quatre-vingt-seize compositions. La plupart des éditions xylographiques ne comptent que quarante-huit feuillets imprimés d'un seul côté et n'offrent que quatre-vingt-onze sujets, attendu que quatre des compositions du manuscrit occupent ici une page entière chacune, et que, par contre, une cinquième composition est divisée dans les xylographies en deux sujets. Les quatre compositions qui y manquent, pour compléter le chiffre de quatre-vingt-seize, ne figurent que dans les éditions xylographiques de cinquante feuillets, dont il y a au moins deux et non pas une seule, comme on l'a dit, ce qui sera démontré plus loin. Ces quatre sujets manquent dans les deux exemplaires connus de l'édition originale (première de Sotheby), mais il est impossible d'affirmer qu'ils n'en faisaient pas partie à l'origine; d'un autre côté, ils n'ont jamais figuré dans les deux premières éditions d'Heinecken, reconnues comme postérieures aux autres, et, bien que cette exclusion puisse surprendre, il est certain qu'on ne saurait baser aucun classement chronologique rien que sur la présence ou l'absence de ces deux nouvelles planches.

En ce qui concerne la date présumée de l'exécution de quelques-unes des éditions de l'*Apocalypse*, date déduite approximativement de certaines particularités extérieures, nous la mentionnerons en décrivant chacune de ces éditions.

SAINT JEAN VISITÉ PAR UN ANGE DANS L'ILE DE PATHMOS (fig. 9 du ms.[1]). Le saint reçoit de l'ange une banderole avec l'inscription : *Qd' uides scribe*. . . . .

Dans le bas : SAINT JEAN PROSTERNÉ DEVANT DIEU EN PRÉSENCE DES SEPT ÉGLISES, DES SEPT ANGES ET DES SEPT CHANDELIERS (fig. 10 du ms.). Plusieurs légendes; celle du haut porte : *p has vij ecc̄as*. . . . . Cinq chandeliers sont placés à la gauche du Tout-Puissant, et deux à la droite.

Pl. IV (fig. 6). En un seul compartiment : LE TRÔNE DE DIEU ENTOURÉ DE VIEILLARDS ; LES SEPT LAMPES ET LES QUATRE ANIMAUX SYMBOLIQUES (fig. 11 du ms.). Plusieurs légendes ; la principale porte : *p VII lãpades*. . . . . Les vieillards sont au nombre de VINGT-QUATRE. Les symboles des évangélistes autour du trône sont ainsi disposés : en haut : saint Mathieu, saint Marc ; dans le bas : saint Luc, saint Jean.

Pl. V (fig. 7). En un seul compartiment : L'AGNEAU TENANT LE LIVRE FERMÉ DE SEPT SCEAUX (fig. 12 du ms.). Composition très compliquée, avec un grand nombre de légendes. Celle du coin supérieur gauche porte : *Sanctus iohãnes flebat*. . .

Pl. VI. Haut (fig. 8) : OUVERTURE DU PREMIER SCEAU : LE CAVALIER AU CHEVAL BLANC (fig. 13 du ms.). Légende : *Apercio primi sigilli*. A gauche, un ange, symbolisant saint Mathieu, présente à saint Jean un rouleau avec la légende : *Veni et vide*. . .

Bas (fig. 9) : OUVERTURE DU SECOND SCEAU : LE CAVALIER AU CHEVAL ROUX (fig. 14 du ms.). Légende : *Apercio secundi sigilli*. Au milieu, un lion, symbole de saint Marc, présente à saint Jean un rouleau avec la légende : *Veni et vide*. . .

Pl. VII. Haut (fig. 10) : OUVERTURE DU TROISIÈME SCEAU : LE CAVALIER AU CHEVAL NOIR (fig. 15 du ms.). Légende : *Apercio tercii sigilli*. Au milieu, un bœuf, symbole de saint Luc, présente à saint Jean un

1. Les figures 5 à 8 du manuscrit n'ont été reproduites que dans les éditions xylographiques de cinquante feuillets.

rouleau avec la légende : *Veni et vide.* Sous le cheval, on lit cette inscription erronée : *Equus pallidus ypocrisis est.*

Bas (fig. 11) : OUVERTURE DU QUATRIÈME SCEAU : LE CAVALIER AU CHEVAL PALE (fig. 16 du ms.). Légende : *Apercio quarti sigilli.* A droite est saint Jean, à qui un aigle présente une banderole avec la légende : *Veni et vide.* A gauche, le cavalier sortant du Schéol et symbolisant la Mort tient dans la main droite un vase enflammé. Plusieurs autres légendes.

Pl. VIII. Haut (fig. 12) : OUVERTURE DU CINQUIÈME SCEAU : LES AMES DES MARTYRS (fig. 17 du ms.). A gauche, saint Jean tient un livre FERMÉ. Légende : *Aꝑtio qũti sigilli. . .* Au milieu, un autel. A droite, deux anges mettent à deux hommes des robes blanches, tandis qu'UN TROISIÈME, agenouillé et tout nu, tient aussi une robe.

Bas (fig. 13) : OUVERTURE DU SIXIÈME SCEAU : LE TREMBLEMENT DE TERRE ET LA CHUTE DES ÉTOILES (fig. 18 du ms.). Légende : *Aꝑtio sext sigillj. . .*

Pl. IX. Haut (fig. 14) : LE DÉNOMBREMENT DES NATIONS (fig. 19 du ms.). A gauche, saint Jean tenant une banderole, avec la légende : *Vidi q̄tuor ā̄gelos. . .* Au milieu, l'image de la terre et de la mer dans un ovale, avec la légende : *Orbis terre. . .*; autour, quatre anges. A droite, un ange tenant deux banderoles. Nombreuses légendes.

Bas (fig. 15) : LE CANTIQUE DES MARTYRS (fig. 20 du ms.). Dieu est placé vers le centre, assis dans un ovale qu'accompagnent les symboles des évangélistes. A gauche, un vieillard cause avec saint Jean; au-dessus d'eux, cette légende : *Vnus de senioribus doctores. . .*

Pl. X. Haut (fig. 16) : OUVERTURE DU SEPTIÈME SCEAU : LES SEPT ANGES AUX TROMPETTES (fig. 21 du ms.). Les anges sont au nombre de SIX, suivis de saint Jean. Légende : *Aꝑtio septimi sigilli. . .*

Bas (fig. 17) : L'ENCENSOIR D'OR CONTENANT LES PRIÈRES DES SAINTS (fig. 22 du ms.). Dieu se montre dans un nuage au-dessus d'un autel enflammé, devant lequel se tiennent debout quatre anges; au-dessus de leurs têtes, cette légende : *Incēsa m̄lta. . .*

Pl. XI. Haut (fig. 18) : COMMOTIONS PRODUITES PAR LE FEU DE

L'ENCENSOIR D'OR (fig. 23 du ms.). A gauche, un ange verse le contenu de son encensoir. Légende : *Primus* (?) *angelus doctores*. . . A droite, un autre ange sonne de la trompette. Au milieu, TROIS ARBRES renversés.

Bas (fig. 19) : PHÉNOMÈNES PRODUITS PAR LES DEUX AUTRES TROMPETTES (fig. 24 du ms.) Les deux anges, sonnant de la trompette, marchent sur une mer dans laquelle nagent HUIT têtes humaines. A gauche, un vaisseau. Légende : *Sc̄dus angelus*. .

Pl. XII. Haut (fig. 20) : PHÉNOMÈNES PRODUITS PAR LA QUATRIÈME TROMPETTE (fig. 25 du ms.). Légende : *Qr̄tus angelus*. . .

Bas (fig. 21) : PHÉNOMÈNES PRODUITS PAR LA CINQUIÈME TROMPETTE : LES SAUTERELLES SYMBOLIQUES (fig. 26 du ms.). Légende : *Qūitus angelus*. . . Les sauterelles sont représentées sous la figure de chevaux ailés, à face humaine.

Pl. XIII. Haut (fig. 22) : LES SAUTERELLES SYMBOLIQUES ET L'ANGE DE L'ABIME (fig. 27 du ms.). Ce dernier est en tête du cortège, assis sur un cheval à tête d'homme. Légende : *Angelus abaddon*. . .

Bas (fig. 23) : LA SIXIÈME TROMPETTE : LES QUATRE ANGES DE L'EUPHRATE (fig. 28 du ms.). Le sixième ange est à gauche. Les QUATRE anges de l'Euphrate sont couverts d'armures et armés. Légende : *Sextus angelus*. . .

Pl. XIV. Haut (fig. 24) : LA CAVALERIE SYMBOLIQUE (fig. 29 du ms.). Les QUATRE anges de l'Euphrate, vêtus en guerriers, sont assis sur des chevaux à tête de lion, vomissant du feu et ayant des queues de serpent. Légende : *Caude equorum*. . .

Cette planche est caractéristique. D'abord, dans cette édition (et aussi dans la seconde de Sotheby), on voit *cinq croupes et cinq queues*, bien que le dessinateur n'ait représenté que quatre têtes et autant de guerriers : les éditions suivantes diffèrent sensiblement sous ce rapport. Au surplus, les banderoles des lances des cavaliers sont courtes et *entièrement déployées en ligne droite ondoyante*.

Bas (fig. 25) : LES SEPT TONNERRES (fig. 30 du ms.). C'est dans cette planche qu'on constate le rapport étroit entre le manuscrit et le xylographe. Dans l'un comme dans l'autre, saint Jean est représenté assis

à une table et maintenant ouvert, *à l'aide d'un grattoir*, le livre placé devant lui, tandis qu'il tient une plume de la main *droite*, prêt à écrire sous la dictée de l'ange qui est debout, derrière lui. Ce *grattoir* a disparu dans les deux premières éditions de Heinecken. Légende : *Signa que locuta sũt. . .*

Pl. XV. Haut (fig. 26) : L'Ange fort (fig. 31 du ms.). L'ange est assis au centre, et saint Jean, debout à droite, reçoit de sa main un rouleau. Plusieurs légendes ; la première porte : *Et leuauit manũ suam ãgel'. . .*

Bas (fig. 27) : Hénoch, Élias et Antéchrist (fig. 32 du ms.). Énoch et Élias, « les deux témoins », portent une banderole avec la légende : *dñs ihs. . .* Il n'y a point d'arbres derrière eux. Devant eux, on voit l'Antéchrist assis sur un piédestal, ayant derrière lui son bourreau ; ils sont armés l'un et l'autre d'un glaive.

Pl. XVI. Haut (fig. 28) : Meurtre d'Hénoch et d'Élias (fig. 33 du ms.). Les yeux du prophète ne sont pas bandés et l'Antéchrist est assis sur un simple piédestal. Légende : *Et iacebunt corpa. . .*

Bas (fig. 29) : Les Miracles de l'Antéchrist (fig. 34 du ms.). Il est placé à l'extrême droite, devant deux oliviers. A ses pieds sont agenouillés un bourgeois et un évêque. Au milieu, un autre prélat accompagné d'un soldat. A gauche, le bourreau s'apprête à exécuter deux personnes dont les yeux ne sont pas bandés, et trois têtes décapitées gisent à ses pieds. Légende : *Hic facit antixp̃s. . .*

Pl. XVII. Haut (fig. 30) : Les Sectateurs de l'Antéchrist (fig. 35 du ms.). Il est représenté assis dans un temple, dans un ovale supporté par deux lions, et reçoit les offrandes de ses sectateurs. Au fond, un soldat repousse quatre personnes. A gauche, un évêque ou un roi et deux prélats. D'autres figures encore sont à genoux sur le devant et sur les côtés. Légende : *Hic sedet antixp̃s. . .*

Bas (fig. 31) : La Destruction de la puissance de l'Antéchrist (fig. 36 du ms.). A gauche, plusieurs sectateurs de l'Antéchrist et deux soldats. Au milieu, le temple. A droite, la chute de l'Antéchrist, qui reçoit sur la tête le vin de la colère céleste, que le Christ verse d'un vase à tête de lion. Légende : *Hic dolent sequaces. . .*

Pl. XVIII. Haut (fig. 32) : LA SEPTIÈME TROMPETTE ET LE CANTIQUE DES VINGT-QUATRE VIEILLARDS (fig. 37 du ms.). A gauche, l'ange sonnant de la trompette. A droite, dans le haut, Dieu entouré de SIX ANGES ; au bas, TREIZE VIEILLARDS agenouillés. Légende : *P̱ septimũ āgelũ. . .*

Bas (fig. 33) : LE TEMPLE DE DIEU (fig. 38 du ms.). Légendes : *Templũ dei.. — Archa testamenti.*

Pl. XIX. Haut (fig. 34) : LA FEMME REVÊTUE DU SOLEIL ET LE DRAGON A SEPT TÊTES (fig. 39 du ms.). Plusieurs légendes ; la première porte : *Et ecce draco. . .*

Bas (fig. 35) : L'ARCHANGE MICHEL ET LE DRAGON (fig. 40 du ms.). L'ange de gauche tient un bouclier armorié, offrant au centre *un croissant environné de trois croix et de trois ronds ;* celui de droite porte sur le sien une *croix fleuronnée, environnée de* TROIS RONDS, *et chargée, au centre, d'une* ÉTOILE A QUATRE RAYONS. Légende : *Et fctũ est p̄liũ magnũ. . .*

Pl. XX. Haut (fig. 36) : PROCLAMATION DU ROYAUME DE DIEU (fig. 41 du ms.). Deux anges tiennent un rouleau portant cette légende : *Nũc facta est.*

Bas (fig. 37) : LA PRÉCIPITATION DE SATAN DANS LES ENTRAILLES DE LA TERRE (fig. 42 du ms.). L'archange Michel, qui combat le dragon, porte au bras gauche un BOUCLIER DROIT SUR LE COTÉ GAUCHE et OVOÏDE DANS LE RESTE. Légende : *Proiectus est ille draco. . .*

Pl. XXI. Haut (fig. 38) : FUITE DE LA FEMME AUX AILES D'AIGLE (fig. 43 du ms.). Il y a DEUX OLIVIERS : l'un au centre, l'autre à droite. Légende : *Date sunt mulieri due. . .*

Bas (fig. 39) : LA PERSÉCUTION DU DRAGON CONTRE LA FEMME AUX AILES D'AIGLE (fig. 44 du ms.). Légende : *Postquam uidit draco. . .*

Pl. XXII. Haut (fig. 40) : LE COMBAT DU DRAGON CONTRE LES ENFANTS DE LA FEMME (fig. 45 du ms.). Légende : *Iratus est draco. . .*

Bas (fig. 41) : PORTRAIT DE LA BÊTE SYMBOLIQUE (fig. 46 du ms.). Saint Jean est à gauche et la bête à sept têtes est à droite. Légende : *Et vidi de mari bestiam. . .*

Pl. XXIII. Haut (fig. 42) : Le Dragon transmet sa puissance a la bête (fig. 47 du ms.). Légende : *Draco est dyabolus. . .*

Bas (fig. 43) : Les Adorateurs du dragon (fig. 48 du ms.). Ils sont au nombre de huit. Légende : *Et adorauerūt draconē. . .*

Pl. XXIV. Haut (fig. 44) : Les Adorateurs de la bête (fig. 49 du ms.). Ils sont au nombre de six. Légende : *P. hanc bestiā. . .*

Bas (fig. 45) : La Guerre de la bête contre les saints (fig. 50 du ms.). Les saints sont représentés par des guerriers, dont deux ont des boucliers armoriés, avec une croix. Légende : *Et apuit draco. . .*

Pl. XXV. Haut (fig. 46) : La Seconde Bète symbolique (fig. 51 du ms.). Saint Jean, qui est à gauche, a la tête recouverte par son manteau et ressemble à une femme. Les adorateurs de la bête sont au nombre de cinq. Légende : *Et vidi aliā bestiā. . .*

Bas (fig. 47) : Supplice de ceux qui refusent d'adorer la première bête (fig. 52 du ms.). Les adorateurs de la bête sont au nombre de cinq. Légende : *Et datū est illi. . .*

Pl. XXVI. Haut (fig. 48) : L'Énigme du nombre de la bête (fig. 53 du ms.). La bête à deux cornes est assise à gauche sur une montagne, et devant elle se tiennent debout sept personnages. Légende : *Et faciet omnes. . .*

Bas (fig. 49) : L'Agneau sur la montagne de Sion et le cantique des douze tribus (fig. 54 du ms.). Saint Jean est à gauche, tenant un rouleau avec la légende : *Et uidi et ecce agnus. . .* A côté de lui, vers le centre, cinq de ses disciples, dont un est couronné, tiennent un autre rouleau avec la légende : *Et cantabant. . .*

Pl. XXVII. Haut (fig. 50) : L'Ange du jugement (fig. 55 du ms.). Saint Jean est à gauche. L'Ange apparaît à droite, dans un nuage. Au centre, deux oliviers. Légende : *Et vidi alterum angelum. . .*

Bas (fig. 51) : La Chute de Babylone (fig. 56 du ms.). Légende : *Cecidit cecidit babilon. . .*

Pl. XXVIII. Haut (fig. 52) : Menaces aux adorateurs de la bête (fig. 57 du ms.). A gauche, un ange parlant aux adorateurs de la bête

DONT IL EST SÉPARÉ PAR UN OLIVIER. Au centre, un autel sur lequel est placé un calice; au-dessus, l'agneau ayant LA TÊTE ENTOURÉE D'UN NIMBE CRUCIFÈRE. Légende : *Et angelus secutus est*. . .

Bas (fig. 53) : BÉATITUDE DE CEUX QUI SONT MORTS DANS LE SEIGNEUR (fig. 58 du ms.). A gauche, un ange apparaît à saint Jean, assis et TENANT UNE PLUME DANS CHAQUE MAIN. Le rouleau déployé sur ces genoux porte cette légende : *Beati mortui*. . . SA TÊTE EST ENTOURÉE D'UN NIMBE.

Pl. XXIX. Haut (fig. 54) : LA MOISSON MURE (fig. 59 du ms.). A gauche, saint Jean SANS SON BATON. Au centre, dans le haut, le Fils de Dieu, dans une auréole, tient une serpe; au-dessous, une personne couronnée moissonne du blé. Plusieurs légendes; la première porte : *Et vidi et ecce nubē* . .

Bas (fig. 55) : LA VENDANGE DE SANG (fig. 60 du ms.). A gauche, un ange, sortant d'un temple, tient une serpe. A côté de lui, un autre ange auprès d'un autel. Un troisième ange coupe des grappes de raisin qui tombent dans une cuve où elles sont pressées par trois diablotins. Légende de gauche : *Et alius angelus exiuit de tēplo*. . .

Pl. XXX. Haut (fig. 56) : L'ANNONCE DE SEPT DERNIÈRES PLAIES (fig. 61 du ms.). A gauche, saint Jean paraît endormi, à CÔTÉ D'UN OLIVIER. Devant lui, sept anges, debout et entourés d'un nuage, portent chacun une coupe. Légende : *Et vidi aliud signū*. .

Bas (fig. 57) : CANTIQUE DES VAINQUEURS DE LA BÊTE (fig. 62 du ms.). Saint Jean est à gauche, debout. Devant lui, sept anges avec des harpes. LES TÊTES DE QUATRE AUTRES ANGES APPARAISSENT DERRIÈRE EUX. Légende : *Et vidi tamq̄ mare*. . .

Pl. XXXI. Haut (fig. 58) : LES SEPT COUPES DE LA COLÈRE DE DIEU (fig. 63 du ms.). Saint Jean est à gauche; au-dessus de sa tête, un rouleau avec cette légende : *Et vidi post hec*. . . A droite, est un groupe d'anges, dont six se trouvent placés derrière une tablette portant pour légende : *Et unus de q̄tuor aīmalibus*. . . Derrière eux, apparaît le Christ avec un nimbe crucifère ENTOURÉ DE RAYONS.

Bas (fig. 59) : EFFUSION DE LA PREMIÈRE COUPE (fig. 64 du ms.). A droite, un ange répand sa coupe sur la terre; devant lui un groupe

d'hommes et une femme tenant un rouleau avec inscription. En haut, une main sortant d'un nuage tient une banderole avec la légende : *Et abiit primus angelus. . .*

Pl. XXXII. Haut (fig. 60) : EFFUSION DE LA DEUXIÈME ET DE LA TROISIÈME COUPE (fig. 65 du ms.). A gauche, le second ange répand sa coupe sur la mer. Légende : *Et scd's angelus effudit. . .* A droite, le troisième ange verse le contenu de la sienne dans un fleuve. Légende : *Et tercius angelus. . .*

Bas (fig. 61) : MENACE DE L'EFFUSION DE LA QUATRIÈME COUPE (fig. 66 du ms.). Saint Jean est assis à gauche; devant lui, un ange debout. Légende : *Et audiui angelū qrtū. . .* A droite, un autre ange devant un autel.

Pl. XXXIII. Haut (fig. 62) : EFFUSION DE LA QUATRIÈME COUPE (fig. 67 du ms.). Légende : *Et quartus angelus effudit. . .*

Bas (fig. 63) : EFFUSION DE LA CINQUIÈME COUPE (fig. 68 du ms.). Le groupe de blasphémateurs à droite se compose de SIX PERSONNES. L'ange qui est à gauche verse sa coupe sur le siège de la bête, c'est-à-dire de l'Antéchrist, siège dont les bras ont la forme de têtes de chiens. Légende : *Et quartus* (sic) *āgelus. . .*

Pl. XXXIV. En un seul compartiment (fig. 64) : EFFUSION DE LA SIXIÈME COUPE (fig. 69 du ms.). Légende : *Et sextus angelus effudit. . .*

Pl. XXXV. En un seul compartiment (fig. 65) : EFFUSION DE LA SEPTIÈME COUPE (fig. 70 du ms.). Légende : *Et septimus angelus effudit. . .*

Pl. XXXVI. Haut (fig. 66) : LA GRANDE PROSTITUÉE (fig. 71 du ms.). A gauche, un ange conduit saint Jean NIMBÉ hors du temple et lui montre une femme assise sur les eaux. Légende : *Et venit vnus de .vij. ang'lis. . .*

Bas (fig. 67) : L'ÉNIGME DE LA GRANDE PROSTITUÉE (fig. 72 du ms.). A gauche, un ange porte sur son bras l'esprit de saint Jean sous la forme d'un enfant NIMBÉ. Devant eux, la grande prostituée assise sur la bête à sept têtes. Légende : *Et abstulit me. . .*

Pl. XXXVII. Haut (fig. 68) : CONDAMNATION ET RUINE DE LA GRANDE PROSTITUÉE (fig. 73 du ms.). A gauche, saint Jean, SANS SON BATON, regarde les ruines de Babylone parmi lesquelles on voit DEUX OISEAUX. Légende : *Et post hec vidi. . .*

Bas (fig. 69) : SUITE DU SUJET PRÉCÉDENT (fig. 74 du ms.). Un ange fait rouler une meule de moulin sur la mer. Légende : *Et sustulit vnus angelus. . .*

Pl. XXXVIII. Haut (fig. 70) : CANTIQUE DES SAINTS SUR LA CONDAMNATION DE BABYLONE (fig. 75 du ms.). A gauche, saint Jean debout. Au centre, dans le haut, Dieu dans l'auréole céleste, entouré de vieillards et d'évangélistes ; dans le bas, la Grande Prostituée couchée sur la mer. Légende : *Et uox de trono. . .*

Bas (fig. 71) : LES NOCES DE L'AGNEAU (fig. 76 du ms.). Saint Jean est assis sur un monticule, à gauche. A droite, une matrone, assise dans un grand fauteuil, caresse l'agneau DONT LA TÊTE EST NIMBÉE. Auprès d'elle, la table de festin avec trois convives, et au-dessous un ange sonnant de la trompette. Légende : *Et audiui uocē. . .*

Pl. XXXIX. Haut (fig. 72) : L'ANGE RELÈVE L'APOTRE (fig. 77 du ms.). A gauche, saint Jean, assis, s'entretient avec un ange ; à droite, il est agenouillé devant un autre ange. Légende : *Et dixit michi scribe. .*

Bas (fig. 73) : LE VERBE DE DIEU (fig. 78 du ms.). A gauche, saint Jean, debout, vêtu d'un manteau QUI LUI COUVRE LA TÊTE. Au milieu Dieu dans une cuve ardente. A droite, le « Fidèle et le Véritable » c'est-à-dire le Rédempteur, est à cheval, suivi de TROIS hommes. Légende : *Et vidi celū aptū. . .*

Pl. XL. Haut (fig. 74) : LE GRAND FESTIN DES OISEAUX (fig. 79 du ms.). A droite, un ange debout dans le soleil. A gauche, saint Jean sortant du temple et regardant les oiseaux dévorant la chair de SIX cadavres. Légende : *Et vidi vnū angelū. . .*

Bas (fig. 75) : LE COMBAT DE LA BÊTE ET DES ROIS DE LA TERRE CONTRE LE FILS DE L'HOMME (fig. 80 du ms.). Saint Jean est à gauche, SANS SON BATON, LES BRAS CROISÉS SUR LA POITRINE. Un des adorateurs de la bête porte un bouclier chargé d'une *bande*.

Le Rédempteur, ainsi qu'un de ses compagnons, ont des boucliers chargés d'une croix. Légende : *Et vidi bestiã. . .*

Pl. XLI. Haut (fig. 76) : Anéantissement de la bête (fig. 81 du ms.). A gauche, le Rédempteur, suivi de deux guerriers, tous à cheval. Leurs boucliers sont armoriés : l'un est chargé de *deux fasces*, le second d'une *croix*, le troisième d'une *croix cantonnée de deux croissants* aux 2ᵉ et 3ᵉ cantons. A droite, la bête et le faux prophète sont précipités dans l'abîme, figuré par la gueule d'un monstre jaillissant des flammes. Légende : *Et apphensa ē bestia. . .*

Bas (fig. 77) : Le Dragon enchainé pour mille ans (fig. 82 du ms.). A gauche, saint Jean est assis sur un rocher. Au milieu, le dragon enchainé par un ange. A droite, un autre ange ouvre l'abîme; au-dessus, un troisième ange dans les airs, tenant une clef. Légende : *Et vidi angelũ de celo descendentē. . .*

Pl. XLII. Haut (fig. 78) : La Première Résurrection (fig. 83 du ms.). A gauche, saint Jean assis sur un tertre, ayant son baton par terre devant lui. A droite, un lit où sont couchés, dans les deux sens, cinq personnes, dont les âmes, symbole de la résurrection, surmontent leurs têtes, sous la figure de petits enfants nus. Au-dessus, quatre juges assis. Légende : *Et vidi sedes. . .*

Bas (fig. 79) : Délivrance de Satan (fig. 84 du ms.). Le dragon, sorti de prison et monté par un guerrier, assiège le camp des saints et la ville bien-aimée. Ce guerrier porte un bouclier chargé de *deux fasces accompagnées de trois petits ronds*. Légende : *Et cũ consũmati fuerint. . .*

Pl. XLIII. Haut (fig. 80) : Le Supplice de Satan et du faux prophète (fig. 85 du ms.). Dans l'étang de feu et de soufre, on voit l'Antéchrist et les autres bêtes, ainsi que plus de douze de leurs adorateurs. Légende : *Et dyabolus qui seducebat eos. . .*

Bas (fig. 81) : Le Jugement dernier (fig. 86 du ms.). Saint Jean est assis, à gauche. Au milieu, un seul olivier. A droite, la bouche de l'enfer où apparaissent une douzaine de têtes. Au-dessus, Dieu entouré d'une auréole. Légende : *Et uidi thronũ magnũ. . .*

Pl. XLIV. Haut (fig. 82) : LA JÉRUSALEM NOUVELLE (fig. 87 du ms.). A gauche, saint Jean, assis, ayant devant lui DEUX OLIVIERS, contemple la sainte cité. Légende : *Et ego iohēs vidi*. . .

Bas (fig. 83) : DESCRIPTION DE LA JÉRUSALEM CÉLESTE (fig. 88 du ms.). A gauche, un ange tient saint Jean par la main. Les murs de la cité apparaissent derrière une grande tablette avec cette légende : *Et venit unus de .vij. angelis*...

Pl. XLV. Haut (fig. 84) : SUITE DE LA MÊME DESCRIPTION (fig. 89 du ms.). Saint Jean est assis à gauche, SANS LIVRE, regardant la ville sainte en flammes. A droite, dans le haut, Dieu entouré d'une auréole, et au-dessous plusieurs personnages. Légende : *Et ōndit* [*ostendit*] *m'i* [*michi*].....

Bas (fig. 85) : L'ANGE RELEVANT SAINT JEAN (fig. 90 du ms.). Légende : *Et postquā vidissē*....

Pl. XLVI. Haut (fig. 86) : CONCLUSION (fig. 91 du ms.). Saint Jean est à gauche, à genoux devant le Tout-Puissant qui tient de la main gauche un grand écriteau contenant les derniers versets de l'Apocalypse. Légende : *Et dixit michi designaueris*...

Bas (fig. 87) : RETOUR DE SAINT JEAN A ÉPHÈSE. RÉSURRECTION DE DRUSIANA (fig. 92 du ms.). Ici recommence la continuation de la vie fabuleuse de saint Jean. La planche offre deux sujets distincts. A gauche, l'accueil fait à l'apôtre à son retour, à l'entrée d'un temple, par un homme, une femme et DEUX ENFANTS. A droite, est représentée la résurrection de Drusiana, derrière le lit de laquelle on voit QUATRE PERSONNAGES. Légende de gauche : *Et occurrit iohāni*...; légende de droite : *Hic resuscitat'*. . .

Pl. XLVII. Haut (fig. 88) : DEUX MIRACLES OPÉRÉS PAR SAINT JEAN (fig. 93 du ms.). Deux scènes distinctes. A gauche, TROIS PERSONNES sortent d'un temple; la première porte une charge de pierres que le saint transforme en pierres précieuses. Légende : *Stultus ē hui' mūdi*. . . A droite, deux hommes munis de baguettes de bois que l'apôtre métamorphose en lingots d'or. Légende : *Isti duo iuuenes*. . .

Bas (fig. 89) : MIRACLE DE LA CHUTE DU TEMPLE DE DIANE A ÉPHÈSE (fig. 94 du ms.). Saint Jean est à genoux devant le temple.

ainsi que Drusiana ET SON MARI. Derrière eux, un groupe de QUATRE PERSONNAGES. Légende : *Hic orāte blō iohāne. . .*

Pl. XLVIII. Haut (fig. 90) : LE MIRACLE DU POISON (fig. 95 du ms.). A gauche, l'empereur Domitien assis. Au centre, deux esclaves. A droite, saint Jean AVALANT LE POISON, et derrière lui, deux hommes, dont l'un est ARMÉ D'UN BATON et l'autre d'un glaive. Légende : *Stš ioh's iacentibus mortuis. . .*

Bas (fig. 91) : LA MORT DE SAINT JEAN (fig. 96 du ms.). Trois scènes distinctes. A gauche, saint Jean disant la messe dans un temple SANS FENÊTRES. Légende : *Grās tibi dñe. . .* A droite, dans le haut, un ange emportant l'âme du saint; dans le bas, saint Jean dans son tombeau, LA TÊTE RELEVÉE. Légende : *Cū āt orōnē* [*autem orationem*], *fecisset. . .*

Voici maintenant la description de deux planches complémentaires qui ne se trouvent que dans les éditions en cinquante feuillets et qui appartiennent à la partie consacrée à la première phase de la vie de saint Jean. Elles se placent, dans l'ordre biographique, entre la deuxième et la troisième planche.

Pl. II *bis*. Haut (fig. 4ª) : SAINT JEAN TRADUIT DEVANT DOMITIEN (fig. 5 du ms.). L'empereur romain, ayant la couronne sur la tête et le sceptre en main, est assis à droite. Devant lui, sur la marche du trône, on voit le nain favori de Domitien entraîner le saint, derrière lequel est un bourreau et un soldat armé d'une hallebarde. Légende : *Hic per nouā sectā* (sic, au lieu de *doctrinam*) *deorū ñrorū* [*nostrorum*] *euacuauit culturam.*

Bas (fig. 4ᵇ) : LE MIRACLE DE LA PORTE LATINE (fig. 6 du ms.). L'empereur est assis à gauche et écoute un homme; au-dessus de leurs tête est écrit : *Traditor.* A droite, le martyre de l'apôtre, surmonté de cette légende : *Dolīū feruentis olei.*

Pl. II *ter*. Haut (fig. 4ᶜ) : DOMITIEN CONDAMNE SAINT JEAN A L'EXIL DANS L'ILE DE PATHMOS (fig. 7 du ms.). L'empereur est assis à droite. Devant lui, son nain attire son attention sur la besace de l'apôtre escorté par un homme armé d'une fourche et traîné par deux hommes,

les mains liées par une corde. Légende : *Domician' iohūne deorū ārōrū cotēptorē ī pathmos īsula exulo* (la fin de la légende est reportée en tête de la composition suivante).

Bas (fig. 4) : LE NAVIRE TRANSPORTANT L'APOTRE EST EN VUE DE PATHMOS (fig. 8 du ms.). Saint Jean lit dans un livre. La voile du mât porte trois écussons en blanc.

La première édition de Sotheby est un petit in-folio, de quarante-huit feuillets (du moins dans les exemplaires connus), imprimés au frotton, à l'encre grise, d'un seul côté du papier, sans chiffres, réclames ni signatures. Impositon par cahier de deux feuillets.

Heinecken l'a décrite (pp. 362-364) assez brièvement d'après un exemplaire colorié, qui appartenait alors à M. Gockinga, curé à Wilnes, village entre Amsterdam et Utrecht. Il provenait de la bibliothèque de Henri-Joseph Rega, vendue à Louvain, en 1755, et fut acquis à une vente faite à La Haye en 1764, dans le catalogue de laquelle, rédigé par Van Damme, d'Amsterdam, ce livre a été annoncé comme imprimé à Harlem, entre 1430 et 1440, par Laurent Coster. Cet exemplaire, dont on ignore le sort, n'avait point de signatures, et était classé selon l'ordre du récit de l'Apocalypse.

Le second exemplaire signalé, et le seul que l'on connaisse aujourd'hui de cette édition, est celui de la bibliothèque de lord Spencer, décrit d'abord dans le *Catalogue raisonné* de la collection Crevenna (à la vente de laquelle il fut acquis pour 510 florins), ensuite par Dibdin, dans la *Bibliotheca Spenceriana*, enfin par Sotheby (I, pp. 1-2) qui y a joint un fac-similé de la première planche. Cet exemplaire, également colorié, a des signatures manuscrites, mises dans un ordre erroné, qui n'est pas celui de l'Apocalypse.

Heinecken a déclaré que cette édition a été faite à l'aide des planches de celle qu'il classe comme troisième (deuxième de Sotheby). « Toute la différence consiste, dit-il, en ce qu'on ne trouve point de chiffre sur aucune des planches dont ce livre est composé. Il est à croire que l'imprimeur qui avait fait l'acquisition de ces planches a coupé les chiffres, avant que d'en tirer des épreuves pour en faire une nouvelle édition. »

Voilà, on l'avouera, un argument qu'on est étonné de rencontrer

sous la plume d'un iconographe aussi distingué que l'était Heinecken. Sans aborder ici la question de savoir si ces deux éditions ont réellement été tirées sur les mêmes planches (ce dont nous nous occuperons plus loin), et même dans le cas où cela fût exact on se demande pourquoi Heinecken n'en a pas plutôt déduit une conclusion tout opposée. On comprend, en effet (et les faits le confirment), que les xylographes se soient aperçus, avec le progrès de l'art, qu'il serait utile d'ajouter des signatures à leurs publications, pour servir de guide aux brocheurs ou aux relieurs, et, en revanche, on ne voit pas pour quelle raison ils se seraient sciemment privés de ce moyen de classement, après en avoir déjà reconnu l'utilité. Peut-on même supposer qu'ils auraient cherché par un subterfuge aussi puéril de donner le change à l'acheteur ?

La même chose arriva plus tard pour les impressions en caractères mobiles, dont les plus anciennes n'ont pas de signatures, et si Heinecken avait été bibliographe en même temps qu'iconographe, non seulement il aurait su éviter l'erreur dans laquelle il est tombé, mais il se serait demandé si précisément cette absence des signatures à sa quatrième édition de l'Apocalypse ne devrait pas plutôt lui assurer le premier rang.

Le filigrane du papier de cette édition (exemplaire Spencer) est un *P* surmonté d'une croix. Sotheby a reconnu qu'il est de provenance hollandaise, et ses recherches sous ce rapport l'ont conduit à penser que cette édition a été exécutée entre 1415 et 1420.

Deuxième édition de Sotheby (3e *d'Heinecken*).

Petit in-folio de cinquante feuillets, imprimés au frotton, à l'encre grise, d'un seul côté du papier, sans chiffres ni réclames, mais avec signatures. Imposition par cahiers de deux feuillets.

Sotheby, qui a eu la bonne fortune de pouvoir comparer cette édition avec la précédente, affirme qu'elle en est le fac-similé tellement parfait qu'on n'y découvre aucune autre différence que l'addition des signatures. Me trouvant dans l'impossibilité de le vérifier par moi-même, je ne saurais contredire l'opinion de Sotheby. A en juger par les fac-similés donnés dans l'ouvrage de l'iconographe anglais, cette parfaite identité paraît réelle, ce qui explique pourquoi Heinecken a

dit que les deux éditions ont été tirées sur les mêmes planches. Pour prouver qu'il n'en est pas ainsi, Sotheby fait remarquer qu'il y a une grande différence dans les dimensions entre les planches respectives, sans quoi l'on pourrait se demander s'il ne serait pas plus sage de considérer cette seconde édition comme un nouveau tirage des planches originales auxquelles on aurait préalablement ajouté des signatures, au moyen de petits morceaux de bois rapportés, de *chevilles*, comme on dit aujourd'hui, opérations qui n'offrait pas au résumé une bien grande difficulté, et dont on trouve de nombreux exemples, bien avérés, dans l'histoire de la xylographie. Cette hypothèse tombe d'elle-même toutefois, si les légendes des planches de la première édition ont exactement été rapportées par Sotheby, car nous y trouvons des différences avec celles de la seconde édition. Dans la première, il y aurait : *Primus angelus* (pl. 11), *Caude equorum* (pl. 14), *Et septimus angelus* (pl. 35), tandis que dans la seconde, nous lisons : *Primus angelus*, *Caude equorū*, *Et septim' angelus*, ce qui prouverait péremptoirement que les deux éditions ne pourraient pas avoir été tirées avec les mêmes planches. Il est même surprenant que Sotheby n'y ait pas fait attention, et qu'il n'ait pas invoqué cet argument à l'appui de sa démonstration, ce qui peut laisser planer un doute sur le bien fondé de son opinion.

Les signatures consistent en lettres gothiques minuscules, placées dans la partie supérieure de chaque page. Chaque lettre est répétée deux fois de suite, mais le double alphabet n'ayant suffi que pour quarante-quatre planches, les quatre dernières portent les signes + et × en guise de signatures[1]. Par suite d'une méprise, assurément, les signatures n'ont pas toujours été mises dans l'ordre du récit apocalyptique, et voici leur concordance avec la liste des planches que j'ai donnée plus haut. Je mets de côté les planches additionnelles.

Pl. 1 et 2, a, a (pl. 1 et 2).
Pl. 3 et 4, b, b (pl. 3 et 4).
Pl. 5 et 6, c, c (pl. 5 et 8).
Pl. 7 et 8, d, d (pl. 10 et 6).
Pl. 9 et 10, e, e (pl. 7 et 9).
Pl. 11 et 12, f, f (pl. 11 et 12).
Pl. 13 et 14, g, g (pl. 13 et 14).
Pl. 15 et 16, h, h (pl. 15 et 16).
Pl. 17 et 18, i, i (pl. 17 et 21).
Pl. 19 et 20, k, k (pl. 18 et 22).
Pl. 21 et 22, l, l (pl. 19 et 20).
Pl. 23 et 24, m, m (pl. 23 et 24).
Pl. 25 et 26, n, n (pl. 25 et 26).
Pl. 27 et 28, o, o (pl. 29 et 30).
Pl. 29 et 30, p, p (pl. 31 et 32).
Pl. 31 et 32, q, q (pl. 33 et 34).

1. Sotheby a donné en fac-similé toutes ces signatures (pl. VII).

Pl. 33 et 34, r, r (pl. 35 et 36).
Pl. 35 et 36, s, s (pl. 42 et 37).
Pl. 37 et 38, t, t (pl. 39 et 40).
Pl. 39 et 40, u, u (pl. 38 et 41).
Pl. 41 et 42, x, x (pl. 27 et 28).
Pl. 43 et 44, y, y (pl. 44 et 43).
Pl. 45 et 46, +, + (pl. 45 et 46).
Pl. 47 et 48, ×, × (pl. 47 et 48).

Les premiers mots des légendes, dans la description de cette édition par Heinecken, ne sont pas toujours d'accord avec la table donnée par Sotheby, par cette raison que, pour certaines figures accompagnées de plusieurs légendes, ces deux iconographes n'ont pas toujours rapporté les premiers mot de la même.

Cette édition, comme nous l'avons dit, contient cinquante planches, ce qui a été reconnu par Heinecken, bien que sa liste des planches n'en offre que quarante-huit, probablement par suite d'une omission. Il n'a, il est vrai, rencontré aucun exemplaire complet de cette édition, mais il déclare avoir pu en reconstituer la composition à l'aide de trois exemplaires défectueux. Les deux planches additionnelles se placent à la suite des deux premières, et portent comme elle la lettre *a* gothique pour signature. La légende de l'une est : *hic per nouā sectā deorū ñrorū*.....; celle de l'autre : *Domician' Iohañē deor̄ ñtor*...... Elles sont de la même main que l'ouvrage entier, et celui-ci étant, soit un nouveau tirage des bois de l'édition précédente, sans signatures, soit, au dire de Sotheby, un fac-similé de cette même édition, il surgit la question de savoir si ces deux planches faisaient également partie de cette première édition, ou si elles n'ont été ajoutées qu'à la seconde. Je serais plutôt porté à admettre cette dernière hypothèse, et en voici la raison : Ces planches, comme on l'a vu, qui occupent la troisième et la quatrième place dans l'ordre de classement, portent les signatures *a*, *a*, comme les deux premières, ce qui semble montrer qu'elles ont été faites après coup, quand l'édition entière était déjà prête. Si, en effet, elles avaient existé dès l'origine, on les aurait comprises dans l'ordre régulier des signatures, comme cela a lieu dans l'édition suivante en cinquante feuillets, et au surplus on les trouverait plus généralement dans les exemplaires de la seconde édition, tandis qu'on ne les rencontre qu'exceptionnellement. Toutes ces circonstances conduisent à penser que la première édition a pu être faite sur un modèle manuscrit incomplet des deux planches en question, qu'on a reproduites seulement pour la seconde édition d'après un autre modèle,

ou bien qu'il y a eu à cet égard, de la part du premier xylographe, un simple oubli qu'on a réparé plus tard.

Sotheby exprime l'opinion que cette édition a été exécutée vers 1420; en tout cas, si la note jointe à l'exemplaire de lord Ashburnham (voir plus bas) est exacte, elle serait antérieure à 1432.

Heinecken n'a vu de cette édition qu'un exemplaire incomplet (il n'avait que 42 planches) à la bibliothèque du chapitre de Munster, un autre également défectueux, dans celle de l'évêché de Passau, et quelques fragments qu'il a achetés à un couvent de l'Alsace. Ils étaient tous enluminés.

Sotheby a donné une reproduction en fac-similé de la première et de la dernière page, d'après un exemplaire non colorié, mais ne comptant que quarante-huit feuillets, ayant successivement appartenu à John Inglis, à G. Hibbert et à Fr. Douce (payé 31 l. 10 sh., en 1829), qui l'a légué, avec toute sa collection, à la bibliothèque Bodléienne, à Oxford. Le filigrane du papier est une ancre.

Postérieurement, Sotheby a trouvé un autre exemplaire à la bibliothèque de lord Pembroke, à Wilton House; il compte cinquante feuillets, ce qui le rend unique.

Notre Bibliothèque nationale en possède un, colorié, incomplet des planches 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20, et de la seconde planche additionnelle.

Dans la bibliothèque de lord Ashburnham est un exemplaire incomplet, provenant de la librairie Kloss, de Francfort (catalogue de 1835, n° 2024). Il contiendrait à la fin une annotation manuscrite du pape Martin V, mort en 1431.

C'est à tort que Sotheby, et M. Brunet, après lui, affirment que l'exemplaire de Brienne, vendu 900 francs, en 1792, était de cette édition Il est vrai que Laire (n° 2 du catalogue) a cherché à identifier cet exemplaire avec la 3ᵉ édition d'Heinecken, mais la description qu'il en donne prouve qu'il était de la 5ᵉ édition d'Heinecken (qui va suivre), mais incomplet de deux planches, puisqu'il n'en comptait que quarante-huit, à moins qu'il n'ait été composé des feuilles de ces deux éditions, ce qui est encore possible.

Troisième édition de Sotheby (5ᵉ *d'Heinecken*).

Petit in-folio, de cinquante feuillets, imprimés au frotton, à l'encre grise, d'un seul côté du papier, sans chiffres ni réclames, mais avec signatures. Imposition par cahiers de deux feuillets.

Cette édition est une copie de la précédente, et il n'y a pour ainsi dire que la transcription des légendes et les signatures qui diffèrent. Les signatures consistent, comme dans l'édition précédente, en un double alphabet minuscule (a à z, plus deux signes), chaque signature se répétant deux fois de suite. Les deux planches additionnelles (dont Sotheby a donné des fac-similés) sont intercalées à leur place respective et signées régulièrement (b, b), d'où il résulte qu'à partir de la troisième planche, les signatures ne concordent plus avec les planches respectives de l'édition précédente.

Voici, d'ailleurs, la liste des planches avec les légendes :

Pl. 1. Sign. a. *Cōuersi ab idolis. . .*
» 2. » a. *Trahamus johannem. . .*
» 3. » b. *Hic per novū sectū. . .*
» 4. » b. *domician'. johānē. . .*
» 5. » c. *Per has VII ecclesias. . .*
» 6. » c. *Per VII lāpades. . .*
» 7. » d. *Sanct' jhoēs* (sic) *flebat. . .*
» 8. » d. *aptio quīti sigilli. . .*
» 9. » e. *Apertio septimi sigilli. . .*
» 10. » e. *apcio primi sigilli. . .*
» 11. » f. *Apercio tercii sigilli. . .*
» 12. » f. *Vidi IIIIᵒʳ āgelos. . .*
» 13. » g. *P'm' āgl's. . .*
» 14. » g. *Qrt' angelus. .*
» 15. h. *angelus abadon. .*
» 16. h. *Caude equorum. . .*
» 17. i. *7 leuauit. . .*
» 18. i. *Et jacebunt. . .*
» 20. k. *hic sedet antixpristus. . .*

Pl. 19. Sign. k. *Date sunt. . .*
» 21. » l. *p septimũ anglm̃. .*
» 22. » l. *Iratus est draco. .*
» 23. » m. *ꝛ ecce draco. . .*
» 24. » (1) *Nũc facta est. . .*
» 25. » (2) *Draco est diabolus.*
» 26. » n. *Per hãc bestiam. .*
» 27. » o. *Et faciet ões. . .*
» 28. » o. *Et vidi aliam. . .*
» 29. » p. *Et vidi t ecce. . .*
» 30. » p. *Et vidi aliud. . .*
» 31. » q. *Et vidi pꝰ hec. . .*
» 32. » q. *ꝛ scd's ãgeluꝰ. . .*
» 33. » r. *Et quartꝰ angelus.*
» 34. » r. *Et sextus angelus.*
» 35. » s. *Et septimꝰ ãgelus. . .*
» 36. » s. *Et vẽit unꝰ. . .*
» 37. » t. *Et vidi sedes. . .*
» 38. » t. *Et post hec vidi. . .*
» 39. » v. *Et dixit michi. . .*
» 40. » v. *ꝛ vidi vnũ. . .*
» 41. » x. *Et vox de throno. . .*
» 42. » x. *Et apphensa ẽ bestia. . .*
» 43. » y. *Et vidi alterũ. . .*
» 44. » y. *Et angelus secutus. . .*
» 45. » ȝ. *Et ego joh's. . .*
» 46. » ȝ. *Et dyabolus qui. . .*
» 47. » ꝭ. *Et ostẽdit michi. . .*
» 48. » ꝭ. *Et dixit michi. . .*
» 49. » ꝯ. *Stultꝰ ẽ hufꝰ. . .*
» 50. » ꝯ *Beatus johannes. . .*

Sauf la transposition des feuillets portant la signature o, transposition probablement factice, due au relieur, l'ordre de ces planches est le même que celui de la seconde édition. Sotheby pla nos planches

1. 2. Ces planches n'ont pas de signatures.

47 et 48 avant celles portant la lettre ʒ (45 et 46), ce qui est évidemment fautif et doit provenir aussi d'une transposition à la reliure. Les légendes sont généralement entourées d'un cadre de filets.

Heinecken a donné un fac-similé en réduction de la première planche. Il a remarqué, dans l'exemplaire ayant appartenu à Mariette (et dont on ignore le sort), cette particularité qu'à la quatrième planche (la seconde nouvelle), le voile du vaisseau qui transporte saint Jean à Pathmos porte deux écus ainsi armoriés :

ce qui ne se voit ni dans la seconde édition, ni dans aucun autre exemplaire de celle-ci, où ces écussons sont blancs.

Gaignat en possédait deux exemplaires : l'un colorié, incomplet des planches 36 et 37, mais parfait de tirage, fait aujourd'hui partie de la bibliothèque du Musée britannique ; l'autre, non colorié, ayant successivement appartenu à de Cotte, Gaignat, Girardot de Préfond, Mac Carthy (725 fr.), Lang (acheté 60 l. st. à l'amiable, vendu à sa vente, en 1820, 45 l. st.), Solly (vendu 27 l. st. en 1831), Frank Hall Standish, qui l'a acheté 52 l. 10 sh. et l'a revendu avec sa bibliothèque au roi Louis-Philippe, d'où il passa dans celle du duc d'Aumale. Sotheby s'est servi de cet exemplaire.

La Bibliothèque nationale en possède un superbe exemplaire, non colorié.

GROUPE ALLEMAND

Ce groupe se compose de trois éditions : 4e et 5e de Sotheby, correspondant aux 2e et 1re d'Heinecken, et de l'édition dite de Gottwic.

Quatrième édition de Sotheby (2e *d'Heinecken*).

Petit in-folio, de quarante-huit feuillets, imprimés au frotton, à l'encre grise, d'un seul côté du papier, sans chiffres ni réclames, mais avec des signatures. Il est imposé, non plus par cahiers de deux

feuillets, comme les éditions précédentes, mais en trois cahiers de huit feuillets doubles s'encartant les uns dans les autres, circonstance qui, comme nous l'avons déjà dit, prouve qu'elle leur est postérieure.

Les signatures consistent en un seul alphabet gothique, majuscule, et il n'y a qu'une des deux planches se faisant face qui soit signée. Les planches sont classées dans l'ordre du récit de l'Apocalypse.

Cette édition est une copie de la première, mais sensiblement modifiée. Nous allons énumérer les principales différences.

Pl. I, sign. 𝔄. *Coñũsi ab ydolis*. . .

Haut. Saint Jean est entre deux arbres. SA TÊTE N'EST PAS NIMBÉE. Les trois catéchumènes portent des coiffures occidentales. La signature 𝔄 est à côté de l'arbre.

Bas. Saint Jean BÉNIT DE LA MAIN GAUCHE. Le groupe d'hommes ne compte que QUATRE personnes.

Pl. II. *Trahamus iohãnē*. . .

Haut. Pas d'enfant avec chien, mais un JEUNE HOMME DEBOUT A LA DROITE DU PRÉFET.

Bas. Il n'y a plus de bateau monté par un garçon, et les personnages ne sont plus qu'au nombre de CINQ. CINQ CORDES au mât de la barque.

Pl. III, sign. 𝔅. *Qd' vides scribe*. . . *Per has. vij. eccas*. . .

La signature est en haut de la planche.

Les chandeliers sont tous placés à la gauche du Seigneur.

Pl. IV. *Per. vij. lampades*. . .

Les vieillards couronnés ne sont plus qu'au nombre de DIX-HUIT. Les symboles des évangélistes sont ainsi disposés : en haut, saint Mathieu, saint Jean ; dans le bas, saint Luc, saint Marc.

Pl. V, sign. ℭ. *Sanctus ioh'es flebat*. . .

La tête de saint Jean N'EST PAS NIMBÉE. Les symboles des évangélistes sont ainsi disposés : en haut, saint Mathieu, saint Jean ; dans le bas, saint Luc, saint Marc.

Pl. VI. *Apcio primi sigilli*. . .

Bas. Le rouleau avec la légende : *gladius*. . . n'est plus à côté, mais sous le cheval QUI A LE PIED DROIT DE DERRIÈRE LEVÉ.

Pl. VII, sign. 𝔇. *Apcio tercij sigilli*. . .

Haut. LA QUEUE DU CHEVAL EST NOUÉE. L'inscription relative à ce cheval est tantôt laissée en blanc, tantôt le mot *pallidus* y est omis.

Pl. VIII. *Aptio q̃nti sigilli*. . .

Haut. Saint Jean tient un livre OUVERT. Il n'y a plus que deux figures, DONT ON NE VOIT PAS LES TÊTES, vêtissant des robes blanches.

Pl. IX. *Vidi quatuor angelos*. . .

Haut. Le pavillon du vaisseau EST TOURNÉ A DROITE ET FLOTTE.

Pl. X, sign. 𝔈. *Apcio septimi sigilli*. . .

Haut. Les anges ne sont plus qu'au nombre de quatre. La signature 𝔈 est à droite du dernier. Les trompettes que tient l'un d'eux sont presque droites.

Pl. XI, sign. 𝔉. *Primus angelus*. . .

Bas. On ne voit que SIX têtes humaines nageant dans la mer. Le vaisseau a un mât à TROIS cordes.

Pl. XII. *Quartus angl's*. . .

Bas. L'ange est VÊTU D'UN MANTEAU.

Pl. XIII, sign. 𝔊. *Angelus abadon*. . .

Bas. Il n'y a que TROIS anges de l'Euphrate qui soient bien visibles.

Pl. XIV. *Caude equorũ*. . .

Haut. On ne voit que TROIS anges armés, mais quatre têtes et QUATRE queues de chevaux. La banderole de la lance du premier cavalier pend vers le bas.

Bas. Saint Jean tient une plume dans la main GAUCHE, et n'a pas de grattoir dans la droite.

Pl. XV, sign. 𝔋. *Et leuauit angelus*. . .

Haut. L'ange assis au milieu A LE PIED DROIT SUR LA MER ET LE PIED GAUCHE SUR LA TERRE.

Bas. Il y a DEUX ARBRES à côté d'Énoch et d'Élias.

Pl. XVI. *Et iacebūt corpa. . .*

Haut. L'Antéchrist est assis sur un trône.

Bas. Il n'y a pas de soldat à côté de l'évêque debout. Une seule personne est sur le point d'être décapitée, et une seule tête gît par terre.

Pl. XVII, sign. 𝔍. *Hic sedet antixp̄s. . .*

Haut. L'Antéchrist est assis sur un TRÔNE. A gauche, un roi et TROIS évêques, mais on ne voit que deux figures. La signature 𝔍 se trouve dans le coin gauche supérieur.

Bas. A gauche, DEUX sectateurs et deux soldats, dont l'un ne laisse voir que sa tête. Au milieu, UN OLIVIER.

Pl. XVIII. *P septimū angl'm. . .*

Haut. CINQ anges seulement et SIX vieillards.

Bas. Légende : *Templum dei.*

Pl. XIX. *Et ecce draco. . .*

Bas. Le bouclier de l'ange de droite, qui plane dans les airs, porte une *croix fleuronnée, cantonnée de* QUATRE RONDS, *liés entre eux en sautoir par un filet.*

Pl. XX, sign. 𝔎. *Nūc facta est. . .*

Bas. Le bouclier de l'archange Michel n'est plus droit sur le côté gauche, la partie qui abrite le poing faisant saillie.

Pl. XXI, sign. 𝔏. *Date sunt mulieri due. . .*

Haut. La légende a DIX LIGNES au lieu de neuf.

Pl. XXII. *Iratus est draco. . .*

Haut. Le bouclier d'un des anges est pareil à celui de l'archange Michel de la planche 20, ci-dessus.

Pl. XXIII, sign. 𝔐. *Draco est dyabolus. . .*

Bas. Les adorateurs du dragon ne sont qu'au nombre de SIX.

Pl. XXIV. *P hanc bestiā. . .*

Haut. Les adorateurs de la bête ne sont qu'au nombre de QUATRE.

Bas. Les guerriers renversés ne sont qu'au nombre de QUATRE ; L'UN d'eux seulement est armé d'un bouclier armorié avec une croix.

Pl. XXV, sign. 𝔘. *Et uidi aliā bestiā. . .*

Haut et bas. Les adorateurs de la bête ne sont que QUATRE.

Pl. XXVI. *Et faciet ōnis* (sic). . .

Bas. Les disciples de saint Jean ne sont plus que QUATRE.

Pl. XXVII, sign. 𝔒. *Et uidi alterum angelum. . .*

Haut. Il n'y a qu'UN OLIVIER. A droite, on distingue HUIT personnes.

Pl. XXVIII. *Et angelus secutus est. . .*

Haut. L'OLIVIER EST SUPPRIMÉ, ainsi que le nimbe de la tête de l'agneau.

Bas. Saint Jean N'A PAS DE NIMBE, et n'a qu'UNE PLUME qu'il tient dans la main droite.

Pl. XXIX, sign. 𝔓. *Et uidi et ecce nubē. . .*

Haut. Saint Jean A SON BATON. La serpe de Dieu n'est pas dentelée.

Pl. XXX. *E uidi aliud signū. . .*

Haut. IL N'Y A PAS D'OLIVIER. Saint Jean tient le bâton entre ses jambes.

Bas. Il n'y a aucune tête derrière les sept anges.

Pl. XXXI, sign. 𝔔. *Et uidi post hec. . .*

Haut. QUATRE anges seulement derrière la tablette. Le nimbe crucifère du Christ N'A PAS DE RAYONS.

Bas. Dans le groupe, on ne voit bien que TROIS têtes et DEUX personnes en pied.

Pl. XXXII. *Et secundus angelus. . .*

Haut. Dans la mer, on voit une tête tonsurée.

Pl. XXXIII, sign. 𝔑. *Et q'rtus āgl's effudit. . .*

Haut. ONZE personnes dans la partie supérieure.

Bas. Dans le groupe de blasphémateurs, on ne distingue bien que QUATRE personnes.

Pl. XXXIV. *Et sextus angelus effudit. . .*

La fenêtre du temple n'est pas vitrée.

Pl. XXXV, sign. S. *Et septim⁹ angl'us effudit*. . .
Les fenêtres du temple sont vitrées.

Pl. XXXVI. *Et uīit vnus de vij. anglis*. . .
Haut. Saint Jean N'A PAS DE NIMBE.

Pl. XXXVII, sign. C. *Et post hec uidi*. . .
Haut. Saint Jean A SON BATON, et il n'y a qu'UN OISEAU parmi les ruinés.

Pl. XXXVIII. *Et uox de throno*. . .
Bas. Saint Jean tient sur ses genoux un LIVRE FERMÉ. L'agneau N'EST PAS NIMBÉ.

Pl. XXXIX, sign. V. *Et dixit michi scribe*. . .
Bas. Le manteau du saint ne lui couvre plus la tête. Derrière le Rédempteur il n'y a plus que DEUX hommes.

Pl. XL. *Et vidi vnū angelū*. . .
Bas. Saint Jean A SON BATON qu'il tient dans la main DROITE. Les boucliers des adorateurs de la bête sont blancs.

Pl. XLI, sign. ✠. *Et apphensa ē bestia*. . .
Haut. On ne voit que DEUX boucliers, chargés chacun d'une CROIX.
Bas. Saint Jean est DEBOUT.

Pl. XLII, sans sign. *Et vidi sedes*. . .
Haut. Le bâton du saint est à SA DROITE.
Bas. Le guerrier assis sur le dragon a son bouclier couvert de traits verticaux (*palé*).

Pl. XLIII, sign. ᵽ. *Et dyabolus qui deducebat* (sic) *eos*. . .
Bas. DEUX oliviers au centre.

Pl. XLIV, sans sign. *Et ego ioh'es uidi*. . .
Haut. La légende occupe NEUF lignes.
Bas. La légende compte DIX-NEUF lignes.

Pl. XLV, sans sign. *Et oñdit* (sic) *michi*. . .
Haut. Saint Jean TIENT UN LIVRE sur ses genoux.
Bas. TROIS oliviers derrière le saint.

Pl. XLVI, sign. ꝫ. *Et dixit michi designaueris. . .*

Bas. Il n'y a qu'UN ENFANT dans le groupe à l'entrée du temple.

Pl. XLVII, sans sign. *Stultus hui⁹ mūdi est. . .*

Haut. DEUX personnes sortant du temple.

Bas. On ne voit plus le mari de Drusiana, et derrière elle il n'y a plus que TROIS personnes bien distinctes. La tête de saint Jean N'EST PAS NIMBÉE.

Pl. XLVIII, sign. ꝫ. *Beatus ioh'es iacentibus mortuis. . .*

Haut. Le sceptre de Domitien est terminé en pointe. Saint Jean APPROCHE DE SES LÈVRES non plus un petit vase, mais un CALICE. L'homme qui est derrière lui, armé d'un bâton, a un glaive au côté.

Bas. Le temple A DEUX FENÊTRES. Le corps du saint est plus étendu dans sa tombe.

Comme on l'a vu, cette édition (dont Heinecken et Sotheby ont donné un fac-similé de la première planche), de même que les suivantes, n'ont pas reproduit les deux planches additionnelles relatives à la vie de saint Jean. Cette particularité semblerait en apparence contredire l'assertion que la présente édition n'est qu'une copie un peu libre de l'une des éditions du groupe flamand, attendu que les deux dernières de ces éditions ont les planches additionnelles. D'un côté, le rapport entre les compositions des planches des éditions des deux groupes est trop intime, et de l'autre l'écart est trop grand entre les peintures du manuscrit original et les gravures de la présente édition, pour lui donner le pas sur les trois précédentes, comme je l'ai expliqué plus haut. Assurément cette édition ne doit rien au manuscrit, et elle a pris pour modèle une édition xylographique antérieure, dont elle a modernisé les détails archéologiques et souvent simplifié les compositions. L'absence des deux planches additionnelles conduit à penser que cette copie a dû être faite plutôt sur la première édition, et que l'existence de ces deux planches *faites après coup*, comme cela a été démontré, et qui n'ont pas été jointes à tous les exemplaires de la deuxième édition, est demeurée inconnue à notre xylographe allemand, ou bien qu'elle est parvenue trop tard à sa connaissance, ce qui n'a rien de surprenant pour l'époque dont il s'agit.

L'examen des filigranes des papiers de cette édition a conduit Sotheby à exprimer l'opinion que les plus anciens exemplaires ont dû en être tirés vers 1445 et les derniers vers 1460. Au surplus, l'exemplaire de la bibliothèque de lord Spencer est couvert de sa reliure originale dont l'un des plats porte cette inscription : *Iste . liber . est . frīs . Vlrici Gyslinger . lectoris . i vlma . mino2. Illigatus . est ano . Dni.* M . CCCC . LXVII . *p me Iohanes* (sic) RICHENBACH . *de Gyllengen*[1]. La reliure étant de 1467, l'impression du volume est évidemment antérieure.

Après avoir d'abord classé cette édition parmi les produits de la xylographie hollandaise, Sotheby amenda son opinion tant dans la préface du tome Ier (p. VII) que dans son tome III (p. 162) consacré à l'examen des filigranes des papiers, et finit par incliner à penser qu'elle a pu être imprimée, quoique sur du papier hollandais, aux confins de l'Allemagne, et peut-être même à Cologne.

C'est la moins rare de toutes les éditions de *l'Apocalypse*.

L'exemplaire du duc de la Vallière, non colorié, a été vendu 800 francs, et on ignore sa destinée.

Celui de Gaignat (ayant auparavant appartenu à Vuylenbroeck, de Bose et de Cotte), incomplet de la dernière planche, est aujourd'hui au British Museum (acheté 300 fr.). Il est interfolié avec du papier identique avec celui de l'édition, et qui contient une description des planches en allemand.

Heinecken a vu à la bibliothèque de Wolfenbüttel un second exemplaire entremêlé de feuilles manuscrites, mais incomplet de neuf planches; un autre, incomplet de dix planches, à la bibliothèque royale de Berlin, et un complet à l'hôtel de ville de Harlem.

La bibliothèque Bodléienne d'Oxford possède aussi un exemplaire interfolié avec un texte manuscrit allemand. Cet exemplaire avait appartenu à l'archevêque Laud.

L'exemplaire Crevenna a été vendu 510 florins, et on ignore sa destinée.

Il en est de même de celui de Servais, de Malines, vendu 630 francs en 1806, et revendu, relié en maroquin avec riches dorures, à la vente d'Ourches, en 1812, 661 francs seulement.

1. Ce moine relieur est encore connu par trois autres reliures, datées, l'une de 1469, et les deux autres de 1470. (*Sotheby*, I, 22.)

Un exemplaire fut acquis à une vente de Londres, le 21 mai 1829, par le libraire Bohn pour la somme de 11 liv. 5 sh.

Libri en avait un exemplaire en trois cahiers intacts, non reliés, mais incomplet des planches 14 et 18. Il n'a été vendu que 40 l. st. (1,000 francs) en 1850.

L'exemplaire de Barrois a été vendu 2,900 francs en 1855.

L'exemplaire de Renouard, en parfait état, mais colorié, a appartenu en 1857 à M. Holford.

Un exemplaire incomplet de la planche 45 et colorié, ayant appartenu à Hanrott (vendu en 1833 pour 10 l. 10 st.), puis à Wilks (vendu en 1847 [n'a-t-il pas été compris dans la vente Libri faite cette même année?] pour 47 l.), faisait en 1857 partie du cabinet de M. Johnson, de l'observatoire d'Oxford. Ne serait-ce pas le même que l'exemplaire Tufton, annoncé à tort dans le catalogue de la vente (1873) comme étant de la première édition d'Heinecken, et qui a été acquis par nous au prix de 2,500 francs[1]?

Brunet cite aussi un exemplaire acheté 2,250 francs par M. Heerdigen, de Nuremberg, chez le libraire Hess, à Ellwangen.

L'exemplaire d'Yemeniz, provenant de l'Angleterre, colorié et accompagné d'annotations manuscrites en allemand, a été payé 5,000 francs par M. Didot, et revendu 5,900 francs à sa vente. Il était parfait de tirage, mais avait les marges un peu détériorées par l'acide au moyen duquel on a cherché à faire disparaître le texte allemand.

Dans le catalogue, de 1874, de M. B. Quaritch, libraire de Londres (nº 3891), a figuré, au prix de 200 l. st. (5,000 francs), un exemplaire colorié de cette édition, provenant de la bibliothèque de Seymour Kirkup. Selon M. Quaritch cette édition ne serait plus la quatrième mais la cinquième dans l'ordre de date, ce qui est erroné.

Notre Bibliothèque nationale en possède deux exemplaires : l'un non colorié, non contre-collé, fort beau, revêtu d'une reliure de Derome en maroquin rouge; l'autre, colorié, incomplet de neuf planches, ayant appartenu au pape Pie VI.

1. Il est relié en maroquin brun et a le feuillet 45 refait.

Cinquième édition de Sotheby (1re *d'Heinecken*).

Petit in-folio, de quarante-huit feuillets, imprimés à l'encre grise, au frotton, d'un seul côté du papier, sans chiffres ni réclames, mais avec des signatures. Imposition tantôt en trois, tantôt en quatre cahiers.

Cette édition n'est qu'une copie libre de la précédente, ce qui résulte péremptoirement d'une particularité de la planche 47, fig. 93, comme on le verra ci-dessus. Toutefois, les légendes et les compositions de celle-ci offrent d'assez nombreuses variantes, qui vont être signalées dans la table qui suit.

Pl. I, sign. 𝔄. *Conũsi ab ydolis*. . .

Haut. LA TÊTE DE SAINT JEAN EST NIMBÉE. La signature 𝔄 est au-dessus du troisième homme.

Bas. Le saint bénit de la main DROITE.

Pl. II, sans sign. *Trahamus iohãuꝫ* (sic). . .

Haut. Le soldat armé d'une hallebarde n'a pas d'épée au côté.

Bas. QUATRE CORDES au mât du bateau et une ÉCHELLE.

Pl. III, sign. 𝔅. *Qd' vides scribe*. . . *Per has ·vij· eccas*. . .

La signature 𝔅 est au bas de la planche. Dans une des légendes, le graveur a commis une nouvelle faute : *thiaura* (*Thiatira* dans l'édition précédente).

Pl. IV. *Per ·vij· lampades*. . .

Les vieillards couronnés ne sont plus qu'au nombre de DIX. Les symboles des évangélistes sont ainsi disposés : dans le haut, saint Jean, saint Mathieu ; dans le bas, saint Marc, saint Luc.

Pl. V, sign. ℭ. (*S*)*auctus* (sic) *iohẽs flebat*. . .

La tête du saint est NIMBÉE. Les symboles des évangélistes sont disposés dans le même ordre qu'à la planche précédente.

Pl. VI. *apcio primi sigilli*. . .

Haut. Le manteau de saint Jean ne lui ceint plus les reins, mais

l'enveloppe entièrement. Le pied gauche de derrière du cheval passe derrière la banderole.

Bas. L'arbre n'arrive qu'à l'épaule du saint. Le cheval a le pied GAUCHE de derrière levé.

Pl. VII, sign. D. *Apcio tercij sigilli. . .*

Haut. La queue du cheval est PENDANTE. Le mot *pallidus* est omis.

Pl. VIII. *Aptio qnti sigilli. . .*

Haut. On voit la tête de l'une des figures vêtissant des robes blanches.

Pl. IX. *Vidi quatuor angelos. . .*

Haut. Le pavillon du vaisseau EST TOURNÉ A GAUCHE.

Bas. Les symboles des évangélistes sont ainsi disposés : saint Jean, saint Mathieu, saint Marc, saint Luc.

Pl. X, sign. E. *Apcio septimi sigilli. . .*

Haut. Le manteau du saint lui couvre les épaules. La signature E est entre le troisième et le quatrième ange.

Bas. Les trompettes sont très courbées. L'ange thuriféraire porte au front un diadème surmonté d'une croix.

Pl. XI, sign. F. *Primus angelus. . .*

Haut. La seconde banderole porte CINQ (au lieu de quatre) lignes de légende. L'ange de droite tient sa trompette des deux mains.

Bas. Le mât du vaisseau a QUATRE cordes et une ÉCHELLE.

Pl. XII. *Quartus angl's. . .*

Bas. L'ange N'A PAS DE MANTEAU, et il n'y a plus de main sortant d'un nuage.

Pl. XIII, sign. G. *angelus abadon. . .*

Bas. La légende du bas : *Eufrates...* occupe TROIS et non plus deux lignes.

Pl. XIV. *Caude equorū. . .*

Haut. On ne voit plus que TROIS têtes et TROIS queues de chevaux. Les banderoles des lances sont A DEUX POINTES.

Bas. Saint Jean tient une plume dans la main DROITE.

Pl. XV, sign. **ħ**. *Et lauauit* (sic) *angelus*. . .

Haut. L'ange assis au milieu A LE PIED DROIT SUR LA TERRE ET LE PIED GAUCHE SUR LA MER.

Bas. Les banderoles avec les inscriptions : *Enoch*, *Helyas* sont placées au sommet des arbres.

Pl. XVI. *Et iacebū corpa*. . .

Haut. La tête du décapité ainsi que celle de celui qu'on décapite ONT LES YEUX BANDÉS.

Bas. Le personnage qu'on décapite a les YEUX BANDÉS.

Pl. XVII, sign. **J**. *Hic sedit* (sic) *antixps*. . .

Haut. On voit distinctement les TROIS TÊTES des évêques couronnés à gauche.

Bas. La signature **J** est au milieu, et IL N'Y A PAS D'ARBRE.

Pl. XVIII. *P septimū angl'm*. . .

Haut. La première légende occupe QUATRE LIGNES (au lieu de trois), et la seconde SIX LIGNES (au lieu de cinq).

Bas. Légende : *Templū dei*.

Pl. XIX. *Et ecce draco*. . .

Bas. Le bouclier de l'ange de gauche, qui est armé d'une ÉPÉE au lieu de lance, n'est plus le même; il porte : *une croix cantonnée, dans le haut, de deux croissants, et, dans le bas, de deux croix.*

Pl. XX, sign. **K**. *Nuc facta est*. . .

Haut. La légende occupe NEUF LIGNES (au lieu de six).

Pl. XXI, sign. **L**. *Date sunt mulieri due*. . .

Haut. IL N'Y A PLUS D'ARBRE AU MILIEU.

Pl. XXII. *Iratus est draco*. . .

Haut. La légende occupe SEPT LIGNES (au lieu de six).

Bas. Les têtes de la bête touchent à la bordure.

Pl. XXIII, sign. **M**. *draco est dyabolus*. . .

Bas. Les adorateurs du dragon ne sont plus que CINQ.

Pl. XXIV. *℘ hanc bestiā. . .*
Haut. Les adorateurs de la bête sont au nombre de CINQ.

Pl. XXV, sign. 𝔐. *Et uidi aliā bestiā. . .*
Haut. Saint Jean n'a plus son manteau sur la tête. Les adorateurs de la bête ne sont que TROIS.

Pl. XXVI. *Et faciet onīs pusillos* (sic). . .
Bas. Les disciples de saint Jean ne sont que TROIS. La tête de l'agneau N'EST PAS NIMBÉE.

Pl. XXVII, sign. 𝔒. *Et wdi* (sic) *alterum angelum. . .*
Haut. Il n'y a que SIX personnes à droite.

Pl. XXVIII. *Et angelus secutus est. . .*
Bas. Saint Jean est NIMBÉ.

Pl. XXIX, sign. 𝔓. *Et uidi et ecce nube. . .*
Haut. La serpe de Dieu est DENTELÉE. La légende au-dessus du champ de blé occupe QUATRE lignes (au lieu de deux.)

Pl. XXX. *Et uidi aliud signū. . .*
Haut. La légende occupe HUIT lignes (au lieu de onze).

Pl. XXXI, sign. 𝔔. *Et uidi post hec. . .*
Haut. La légende occupe HUIT lignes (au lieu de neuf).
Bas. Le groupe se compose de HUIT personnes, dont deux en pied, mais on voit distinctement les têtes des autres.

Pl. XXXII. *Et secundus angelus. . .*
Bas. La légende de gauche occupe QUINZE lignes (au lieu de onze).

Pl. XXXIII, sign. 𝔑. *Et qr̄tus āgl's effudit. . .*
Haut. NEUF personnes seulement.
Bas. Le groupe compte CINQ personnes.

Pl. XXXIV. *Et sextus angelus effudit. . .*
Les légendes de droite occupent, la première ONZE lignes (au lieu de dix), et la seconde QUATRE lignes (au lieu de trois). La fenêtre du temple est VITRÉE.

Pl. XXXV, sign. S. *Et septim' angl's. . .*

La signature S est au-dessus du rouleau avec la légende, qui compte ici QUATORZE lignes (au lieu de douze).

Pl. XXXVI. *Et uēit vnus de ·vij· angl'is.*

Haut. La tête de saint Jean est NIMBÉE.

Pl. XXXVII, sign. T. *Et post hec uidi. . .*

Bas. Les branches de l'arbre TOUCHENT AU CADRE.

Pl. XXXVIII. *Et vox de throno. . ,*

Haut. Les symboles des évangélistes sont ainsi placés : saint Jean, saint Mathieu, saint Marc, saint Luc. La légende : *Post hec...* occupe SIX lignes (au lieu de cinq).

Pl. XXXIX, sign. V. *Et dixit michi scribe. . .*

Haut. La signature V est placée au milieu, et non plus sur la gauche du sujet.

Bas. La légende occupe HUIT lignes (au lieu de neuf).

Pl. XL. *Et vidi vnū angelū. . .*

Haut. Les cadavres ne sont plus qu'au nombre de CINQ.

Bas. Saint Jean tient son bâton de la main gauche. L'un des adorateurs de la bête porte sur son bouclier l'image d'une sorte de dragon.

Pl. XLI, sign. ✠. *Et apphensa ē bestia. . .*

Haut. On ne voit ni la croupe ni la queue du troisième cheval, mais on distingue les TROIS boucliers chargés d'une croix.

Pl. XLII. *Et vidi sedes. . .*

Haut. Le bâton du saint est A SA GAUCHE.

Bas. Le bouclier du guerrier assis sur le drapeau porte l'image d'une sorte de dragon.

Pl. XLIII, sign. ꝰ. *Et dyabolus qui deducebat* (sic) *eos.*

Haut. La signature est à gauche de la planche.

Bas. Derrière saint Jean on voit son BATON.

Pl. XLIV. *Et ego ioh'es uidi. . .*

Haut. La légende ne compte que HUIT lignes.

Il n'y a qu'UN olivier.
Bas. La légende compte VINGT lignes.

Pl. XLV. *Et oūdit* (sic) *michi. . .*
Bas. Il n'y a que DEUX oliviers derrière le saint.

Pl. XLVI, sign. ♄. *Et dixit michi designaueris. . .*
Haut. La légende occupe DIX-NEUF lignes (au lieu de dix-sept).
Derrière le lit de Drusiana il n'y a que TROIS personnages.

Pl. XLVII. *Stultus hui' mūdi est. . .*
Haut. La légende occupe HUIT lignes (au lieu de onze).
Bas. Saint Jean est NIMBÉ.

Pl. XLVIII, sign. ♄. *Beatus ioh'es iacentibus mortuis. . .*
Haut. Le sceptre de Domitien est fleurdelisé. La légende compte TROIS lignes (au lieu de deux).

C'est la première figure de l'avant-dernière planche qui a permis à M. Didot de constater, d'une manière indubitable, que c'est cette édition qui a été copiée sur la précédente, et que ce n'est nullement le contraire qui a eu lieu. L'édition précédente (4e de Sotheby) a, en effet, une partie de la légende de droite disposée ainsi sur deux colonnes, les lignes se suivant dans toute la largeur :

ac uēiam postulantes	*iussus*
apli ad locū	*vnde*
tulerāt repor	*tan*
	tes. . .

Le copiste de notre édition a reproduit cette légende par colonnes, et sans y avoir rien compris, bien entendu : *ac veīam postulantes* APLI AD LOCŪ TULERĀT REPOR IUSSUS UNDE TANTES. . . .

Ce n'est d'ailleurs pas la seule preuve qu'il a copié l'édition précédente. Ainsi, dans celle-ci, à la planche XXXVIII, le graveur a mis par erreur : *meretrice* MAGNE AQUE, au lieu de MAGNA QUE, et le barbarisme CERUMBRUM à la place de *servorum suorum* en abrégé ; le copiste a reproduit servilement ces erreurs, sans songer à recourir au texte original. Il en est de même à la planche XLIII. Le graveur de l'édition précédente a estropié plusieurs mots de la légende de la figure

du haut : *Et Dyabolus qui* DEDUCEBAT (pour : *Seducebat*) *eos*, NULLUS (pour MISSUS) *est in stagnum ignis et sulphuris ubi est bestia et pseudo* PROPHETE (pour : PROPHETA). . . Le graveur de l'édition dont nous nous occupons a répété les mêmes fautes, en ajoutant encore le barbarisme : UNSIUS (ou à peu près), à la place du mot : NULLUS.

Sotheby a émis l'opinion que les planches de cette édition ont été dessinées avant 1450, mais qu'elle n'a été publiée qu'après 1460. Il a donné un fac-similé de la première planche d'après un exemplaire imposé en quatre cahiers (la reproduction réduite de la même planche qui figure dans l'ouvrage de Heinecken est peu satisfaisante).

Le style de la gravure s'éloigne considérablement de celui des éditions précédentes; celle-ci paraît être l'œuvre d'un tailleur de cartes fort habile, mais elle est inférieure à celle qui lui a servi de modèle. M. Didot suppose qu'elle a pu être exécutée par un *cartier ou dominotier français* après 1470, hypothèse qui ne saurait être admise, car elle ne s'appuie sur aucun argument, et qu'au surplus les planches de plusieurs exemplaires de cette édition sont entremêlées d'explications manuscrites en allemand remontant au XVe siècle, tandis qu'on n'en a trouvé aucun accompagné d'annotations en français.

Les exemplaires de cette édition sont peu communs. Heinecken n'en cite que deux : celui de la Bibliothèque impériale de Vienne, imprimé avec une encre très pâle et enluminé, et celui de la bibliothèque de Wolfenbüttel, incomplet des planches 35, 36, 45 et 46.

Un exemplaire colorié, dans un état parfait, a été acquis en 1853 pour la bibliothèque Bodléienne d'Oxford.

Un exemplaire payé 240 florins chez Verdussen (1776) s'est revendu 42 livres st. (1,050 fr.) chez Ralph Willet, en 1813, d'après Brunet (Sotheby cite l'exemplaire Merly vendu 42 livres, qui est peut-être le même que celui que nous venons de citer).

Un exemplaire est à la bibliothèque de Munich, qui en possédait deux ; le second a été vendu 142 florins, à Augsbourg, en 1858.

Sotheby signale encore un exemplaire chez M. Barclay.

Le Musée de Berlin en possède un exemplaire.

Celui de M. Didot, aussi colorié, mais dans une condition exceptionnelle, car il était en feuilles, en trois cahiers, a atteint en 1879 le prix de 14,500 francs.

La Bibliothèque nationale possède de cette édition deux exemplaires, tous les deux coloriés, l'un plus légèrement que l'autre.

L'exemplaire dont s'est servi Sotheby provenait de la vente du cardinal de Brienne (330 fr., en 1792). Il a appartenu depuis au duc de Buckingham, dont la célèbre bibliothèque de Stowe-House a été dispersée en janvier 1849. A cette vente, il a été acheté pour 91 livres st. (2,275 fr.) par John Dunn Gardner, esq., de chez qui il passa, croyons-nous, en 1854, chez M. Thomas Corser, moyennant la somme de 160 livres st. (4,000 fr.). Il est colorié et dans une excellente condition.

C'est ce même exemplaire qui est longuement décrit dans le grand catalogue de M. Quaritch, de 1874 (n° 17,541), où il a été offert pour 550 livres st. (13,750 fr.). Il y est présenté comme étant d'une édition non décrite et antérieure à toutes les autres. L'auteur de la note, peu familiarisé avec les xylographies, s'est laissé induire en erreur par des apparences illusoires et certaines transcriptions des légendes inexactement faites par Heinecken et Sotheby. Son argumentation, péniblement échafaudée, et souvent par trop naïve, tombe soit d'elle-même, soit dès qu'on a recours à une confrontation avec les originaux. Le bibliographe dont nous parlons s'exprime ainsi au début : « Son antériorité à toutes les autres éditions (et il y en cinq ou six) est *suffisamment prouvée* par la manière dont elle a été tirée sur les planches de bois imprimées à la deuxième et à la quatrième page de chaque feuille, arrangement tellement malhabile(?) qu'il ne pouvait être qu'un premier essai de l'ouvrier. » Cette remarque, le fait eût-il même lieu, est sans valeur, car il pouvait convenir à tel imprimeur de ne pas faire comme ses confrères et de tirer ses planches aux pages paires, au lieu de les avoir en regard, ce qui dans l'espèce ne marquerait nullement un début dans l'art, contrairement à ce qui a lieu pour le tirage par feuilles isolées, par rapport à l'imposition en cahiers de plusieurs feuilles s'encartant les unes dans les autres. Mais là n'est pas la question. L'exemplaire de M. Quaritch étant relié, il fallait peut-être un peu trop de hardiesse pour parler ainsi de ce prétendu arrangement *primitif* des feuillets, plutôt que d'y voir un agencement arbitraire imposé par le relieur, comme cela est en réalité. La table des planches, jointe à la notice, démontre au surplus que le relieur ne

décrite, dans le catalogue Weigel (n° 323), comme étant exécutée dans le second quart du quinzième siècle. L'exemplaire broché de M. Didot, de la première édition d'Heinecken, porte aussi une grappe en filigrane, ce qui ajoute une preuve de plus que celui de M. Quaritch est de la même édition.

Sixième édition (*dite de Gottwic*).

C'est l'édition dont nous avons déjà parlé plus haut (p. 108). Le baron de Heinecken, qui en a découvert un exemplaire incomplet de cinq planches (I, XVIII, XXXV, XLV et XLVIII), dans la bibliothèque de l'abbaye de Gottwic, ou Kettwein, en Autriche, estime qu'elle « surpasse pour son antiquité toutes les autres », et il base son opinion sur ce que le dessin en est « plus gothique » et que les signatures sont « fort rudes ». Nous avons déjà démontré que, dans le cas présent, ces particularités constituent des arguments négatifs.

La notice sommaire donnée par Heinecken, qui se borne à transcrire, et encore pas toujours avec exactitude, les premiers mots d'une légende de chaque planche, ne permet de rien dire de concluant sur cette édition.

L'article qui lui a été consacré par Heller[1], tout en laissant beaucoup à désirer, est un peu plus satisfaisant. Heller, qui adopte pour les autres éditions le classement de Heinecken, place celle-ci comme troisième, et fait reculer d'un rang respectivement les suivantes. Le point essentiel qui résulte de sa description est que l'exemplaire de Gottwic appartient à une édition qui se rapproche le plus de la première édition de Heinecken pour la composition des sujets.

Sotheby, ignorant l'existence de l'article de Heller, n'a fait que transcrire celui de Heinecken.

M. T. O. Weigel possédait un exemplaire de l'Apocalypse xylographique, qu'on a présentée dans le catalogue de la vente de sa collection (n° 253) comme étant d'une édition antérieure à la première d'Heinecken. Elle avait été décrite tout au long dans le grand catalogue descriptif de cette collection célèbre, rédigé en commun par

1. *Geschichte der Holzschneidekunst*; Bamberg, 1823, in-8; pp. 352-356.

M. T. O. Weigel et le docteur Zestermann et intitulé : *Les Origines de l'imprimerie*[1]. Au début de l'article, on y affirme que, malgré toutes les apparences, cet exemplaire n'est pas de la même édition que celui de Gottwic, et, se fondant sur quelques méprises d'Heller, on a cité, à titre de preuves à l'appui, quelques différences insignifiantes et illusoires entre les deux exemplaires ; dans la conclusion du même article, on a abandonné cette thèse, pour exprimer l'opinion qu'une confrontation de ces deux volumes établirait probablement qu'ils sont parfaitement identiques, ce qui est en effet exact. Dans le catalogue de vente qui n'est, comme on l'a déclaré, qu'un abrégé du grand ouvrage, on a cru devoir s'en tenir à la première hypothèse, ce qui a eu pour effet d'induire le lecteur en erreur.

L'exemplaire Weigel, bien complet, non contre-collé, mais colorié et un peu rogné, a été acquis, en 1872, au prix de 3,310 thalers (12,412 fr. 50 c.), pour le Musée Britannique.

La description qui en avait été faite nous permettra de rectifier et de compléter les légendes rapportés par Heinecken.

Le format, le nombre de feuillets et la nature du tirage de cette édition sont les mêmes que dans les deux précédentes. La différence extérieure la plus caractéristique consiste dans les signatures, pour lesquelles on a employé également des lettres gothiques majuscules. Elles n'apparaissent plus de deux en deux planches, mais chacune en est pourvue. L'alphabet ayant été épuisé pour la moitié du livre, l'autre porte deux mêmes lettres réunies à chaque planche. En voici d'ailleurs la table avec les premiers mots des légendes des figures du haut :

Pl. 1, sign. A. *Conuersi ab ydolis* (et non *ytolis*). . .
— 2 — B. *Trahamus Ioh'es*. . .
— 3 — C *Qd' vides scribe* . . *Per has · vij · eccās.*
— 4 — D. *ꝑ septem lampades*. . .
— 5 — E. (*S*)*Anctus ioh'es flebat*. . .
— 6 — F. *Apercio p̄mi sigilli*. . .
— 7 — G. *Apcio tercij sigilli*. . .
— 8 — H. *Apercio Quinti sigilli*. . .

1. *Die Anfænge der Druckerkunst* ; Leipzig, 66 ; t. II, pp. 82-90.

Pl. 9, sign. 𝕴. *Vidi q̃tuor angelos. . .*
— 10 — 𝕶. *Apcio Septimi sigilli. . .*
— 11 — 𝕷. *Primus Angelus. . . Et facta est grando. . .*
— 12 — 𝕸. *Q̃rtus angelus. . . Pcussa ẽ tertia. . .*
— 13 — 𝕹. *Angelus abadon. . .*
— 14 — 𝕺. *Caude equorum. . .*
— 15 — 𝕻. *Et leuavit angelus manũ. . .*
— 16 — 𝕼. *Et iacebũnt corpa. . .*
— 17 — 𝕽. *Hic sedit* (sic) *antixp̄us. . .*
— 18 — 𝕾. *P septimũ angelũ. . .*
— 19 — 𝕿𝕿 (par erreur). *Et ecce draco. . . Mulier amicta sole. . .*
— 20 — 𝖀. *Nunc facta est salus. . .*
— 21 — 𝖃. *Date s't mulieri. . .*
— 22 — 𝖄. *Iratus est draco. . .*
— 23 — 𝖅. *Draco ẽ dyabolus. . . Et dedit illi draco. . .*
— 24 — 𝕬𝕬. *P hanc bestiã. . .*
— 25 — 𝕭𝕭. *Et vidi aliã bestiã. . .*
— 26 — 𝕮𝕮. *Et faciet omnes pusillos. . .*
— 27 — 𝕯𝕯. *Et vidi alterum angelum. . .*
— 28 — 𝕰𝕰. *Et alius angelus secutus est. . .*
— 29 — 𝕱𝕱. *Et vidi ꝛ ecce nubẽ. . .*
— 30 — 𝕲𝕲. *Et vidi aliud sigñ. . .*
— 31 — 𝕳𝕳. *Et vidi post hec. . .*
— 32 — 𝕴𝕴. *Et scd'us angl'us effudit. . .*
— 33 — 𝕶𝕶. *Et q̃rtus angel's effudit. . .*
— 34 — 𝕷𝕷. *Et sextus angl's effudit. . .*
— 35 — 𝕸𝕸. *Et septim' angl's. . .*
— 36 — 𝕹𝕹. *Et uenit vnus de vij angl'is. . .*
— 37 — 𝕺𝕺. *Et post ha* (sic) *vidi. . .*
— 38 — 𝕻𝕻. *Et vox dethrono* (sic). . .
— 39 — 𝕼𝕼. *Et dixit m̃i scribe. . .*
— 40 — 𝕽𝕽. *Et vidi vnũ angelũ. . .*
— 41 — 𝕾𝕾. *Et apprehensa est bestia. . .*
— 42 — 𝕿𝕿. *Et vidi sedest* (sic). . .
— 43 — 𝖀𝖀. *Et dyabl's q̄ seducebat eos. . .*

Pl. 44, sign. **XX**. *Et ego ioh's vidi*. . .
— 45 — **VV**. *Et oñdit* (sic) *in flumiñ*. . .
— 46 — **BB**. *Et dix̃ m̃ designis*. . .
— 47 — **ZZ**. *Stultus hui' mũdi*. . .
— 48 — 33. *Stũs ioh'es iacentibƷ mortuis*. . .

A la vente de la bibliothèque du chevalier de Bearzi (1855) a figuré une édition xylographique de *l'Apocalypse*, qui a été achetée au prix de 6,000 francs, somme fort élevée pour l'époque, par M. Pioche, banquier à Paris. M. Tross, rédacteur du catalogue de cette collection, a consacré à ce précieux volume la petite note qui suit (n° 1577) :

« Volume xylographique très ancien, imprimé en couleur bistre. Il est parfaitement complet, et contient 48 feuillets entièrement gravés en bois et coloriés à l'époque. Heinecken *ne cite pas cette édition*, QUI EST LA PLUS ANCIENNE DE TOUTES. Les gravures sont très caractéristiques, et sont des monuments pour l'histoire de l'art au commencement du quinzième siècle. Outre le texte xylographique en latin, notre exemplaire a encore, sur 12 feuillets intercalés, un texte en allemand de l'époque. Il commence : Hye hebt sich an das buch der haymlichn offenbarung sancti || Iohannis zu tousch wye das das dye geschrifft vn figurn || in disem puch zu lateyn. . . »

Il est regrettable que le savant M. Tross ne nous ait pas dit en quoi cette édition diffère des autres et quels en sont les caractères les plus saillants. Nous ne nous arrêterons pas à l'opinion qu'il exprime qu'elle est la plus ancienne de toutes et que son exécution date du commencement du quinzième siècle ; nous nous bornerons à rappeler que Sotheby, qui a pu avoir un calque de la première et de la dernière page de cet exemplaire, a déclaré (t. II, pp. 50*-50*) qu'il est de la même édition que l'exemplaire de Gottwic. D'après nos renseignements, M. Pioche, en quittant la France, a cédé ce volume à M. Niel, et nous ignorons son sort ultérieur.

Sotheby a exprimé l'opinion que cette sixième édition dérive de notre cinquième ou première d'Heinecken ; le fac-similé de la première page, donné dans le grand ouvrage de M. Weigel, nous permet de constater qu'elle en est, pour les compositions, une copie assez

servile. L'iconophile allemand qui, dans sa longue notice, a étudié parallèlement ces deux éditions, n'a trouvé que des différences insignifiantes dans les sujets des planches. Chose caractéristique! les blasons sont partout les mêmes, notamment ceux de la planche XIX. Il n'y a que les légendes qui varient sensiblement, pour les abréviations, la disposition des lignes et la division des mots. Le graveur y a corrigé quelques erreurs parmi celles dont le tailleur de l'édition précédente s'est rendu coupable, mais en revanche il en a commis de nouvelles.

M. Weigel place l'exécution de cette édition vers 1460, et lui assigne pour patrie Nuremberg. D'après la chronologie de Sotheby, elle serait un peu postérieure à cette date.

Édition douteuse.

La célèbre bibliothèque de la maison Spencer possède le bois original de la seconde planche des Apocalypses xylographiques, appartenant à une édition inconnue, si toutefois elle a jamais existé. Il serait, en effet, bien extraordinaire qu'on n'en n'eût pas conservé un seul exemplaire, pas même un feuillet isolé : ce qui nous porte à croire qu'il ne faut voir là qu'un essai qui n'eut pas de suite. Des épreuves de ce bois ont été tirées à plusieurs reprises, entre autres pour la *Bibliotheca Spenceriana* de Dibdin (t. Ier), et pour l'ouvrage de Sotheby (t. II, p. 50a).

Cette planche est une copie très fidèle de celle de notre quatrième édition, y compris les légendes, tracées avec moins de fermeté. Celle du haut porte : *Trahamus iohānē ad p̄fectū. . .;* celle du bas : *S' ioh'es romā mittit'* . . Ce qui est à remarquer, c'est que les deux sujets n'y sont pas séparés simplement par une ligne de démarcation horizontale, mais qu'ils constituent deux tableaux indépendants, encadrés individuellement et isolés par un blanc assez large.

Dibdin place l'exécution de cette planche entre 1420 et 1430, mais d'après la date assignée par Sotheby à la quatrième édition (voir ci-dessus, p. 138), elle serait de beaucoup postérieure.

Nous nous sommes étendu sur cette xylographie, en raison des problèmes qu'elle soulève et aussi parce que ce sujet n'a jamais été présenté d'une manière aussi complète. Nous avons pu rectifier les erreurs assez nombreuses de nos prédécesseurs, ajouter de nouvelles et importantes remarques et arranger nos descriptions de telle sorte que, désormais, en nous prenant pour guide, on saura aisément à quelle édition appartient un feuillet isolé quelconque de *l'Apocalypse*.

En terminant, il ne nous reste qu'à constater qu'il n'a été fait de cet ouvrage aucune édition typographique, ni même aucune imitation. La lacune est complète entre la dernière édition de *l'Apocalypse* et l'œuvre magistrale d'Albert Dürer (1498).

HISTORIA BEATÆ MARIÆ VIRGINIS

(LE CANTIQUE DES CANTIQUES)

Cet ouvrage xylographique, désigné sous le titre de : *Historia seu Providentia B. Virginis Mariæ ex Cantico Canticorum*, offre une suite de trente-deux images allégoriques où la Vierge est représentée comme symbole de l'Église chrétienne. L'allégorie et le texte explicatif ont été empruntés au célèbre poème biblique attribué au roi Salomon, d'où le nom vulgaire de *Cantique des cantiques*, sous lequel cette xylographie est connue communément. C'est encore une de celles qui ont suscité le plus de controverses, et certaines questions litigieuses qu'elle soulève ne recevront probablement jamais une solution irréfutable.

Heinecken l'a traitée avec dédain, en l'appelant non seulement « l'ouvrage le plus gothique de tous les autres », ce qui est absolument contraire à la vérité, mais en disant qu'il est « si informe qu'il n'en peut résulter aucune gloire à l'artiste qui l'a produit », jugement qui est loin de faire honneur à son discernement artistique. Aussi la critique a-t-elle cassé, de la manière la plus formelle, son verdict superficiel, en proclamant que le *Cantique des cantiques* est un chef-d'œuvre. Déjà Zani, au commencement de ce siècle, l'a jugé supérieur au *Speculum humanæ salvationis*, ce qui n'est pas peu dire, louant surtout la sveltesse des figures, l'ordonnance de la composition et la finesse de la taille. Un éminent iconophile anglais, Ottley, admire la légèreté et la grâce de ces estampes et en appelle le graveur *le Parmesan de l'École flamande*. Renouvier donne une adhésion complète à ces éloges en ajoutant que « la disposition des groupes est d'autant plus louable qu'elle s'éloigne des thèmes ordinaires dont l'artiste trouvait tant d'exemples dans l'iconographie vulgaire peinte et sculptée ». « Le sujet, dit-il, est ici vraiment neuf et traité de main de maître ; les costumes, fort simples, y ont une élégance rare ». Passavant exprime aussi l'opinion que « les compositions, dessinées d'une main très exercée, sont finement gravées sur bois ». Sotheby déclare que non

seulement c'est une œuvre d'art d'un grand mérite, mais qu'au point de vue historique (on verra plus loin pourquoi) c'est la plus intéressante de toutes les productions xylographiques. Sous le rapport de la valeur artistique, il n'y a donc rien de nouveau à dire à cet égard, sauf à répéter que c'est un chef-d'œuvre incontestable.

En ce qui touche à l'origine de cette œuvre d'art, Heinecken seul l'attribue à l'Allemagne, sans s'en montrer fier cependant, car il trouve qu'elle ne fait nullement honneur à ses compatriotes. Plusieurs bibliographes du siècle dernier la donnent à Laurent Coster. Zani ne s'est point prononcé, mais Ottley n'a point hésité à y voir la main d'un artiste des Pays-Bas. L'empreinte de l'école de Van Eyck y est en effet hors de discussion. Renouvier a constaté que les costumes des femmes, qui portent, par-dessus la robe à plis de corps, le surcot échancré sous l'aisselle et laissant voir la tournure des hanches, sont ceux qui étaient de mode à la cour de Bourgogne. On est généralement d'accord pour lui assigner, comme date d'exécution, la première moitié du xv[e] siècle. Sotheby ne fait pas remonter au delà de 1445 la confection du modèle original. Passavant, au contraire, émet l'opinion que « les figures très allongées rappellent l'école qui florissait à Harlem sous Dirk Steuerbout », et il en attribue l'exécution au même maître que celui qui a fait l'*Alphabet figuré* daté de 1464 (au Musée britannique et à Bâle), concluant de là que le *Cantique des cantiques* appartient à la même époque. Nous laissons à d'autres le soin de prouver s'il a raison ou non.

Mais ce qui divise le plus les iconographes, c'est la détermination du nombre d'éditions de cette xylographie, et la question de savoir dans quel ordre elles ont vu le jour. Elles sont toutes du même format in-folio et comptent seize feuillets imprimés d'un seul côté, au frotton, d'abord à l'encre grise, ensuite à l'encre noire. Chaque planche offre deux sujets en largeur, entourés d'une simple bordure, sans aucune marque ni signature. L'imposition est probablement par cahiers de quatre pages, sans qu'on puisse la déterminer sûrement, faute d'exemplaires brochés.

Scriverius d'abord, et Dibdin ensuite, ont cru, eu égard à la finesse de la taille, que les planches du *Cantique des cantiques* ont été gravées sur métal, sur de l'étain disait le premier. Leur opinion n'a

pas prévalu, et les cassures traversant des planches entières prouvent assez qu'elles ont été gravées sur bois. Ottley a démontré, en plus, grâce à ces mêmes cassures, que ces planches ont été exécutées deux par deux, soit quatre sujets à la fois, sur un même bloc de bois.

Heinecken, qui n'a vu que quatre exemplaires de cette œuvre (si toutefois il a vu celui de la Bodléienne d'Oxford et celui de Verdussen, d'Anvers), n'a reconnu que deux éditions bien distinctes. La première se distinguerait, selon lui, d'abord par l'absence de tout titre, ensuite par la faute *viro* au lieu de *vino* dans la légende de la première planche, enfin, par des particularités telles que la présence de deux brebis seulement à la douzième planche, et de quatorze roses à la quatorzième. La seconde (dont il n'a vu que l'exemplaire défectueux de Harlem), aurait pour signes distinctifs un titre en bas allemand ajouté au haut de la première planche, la correction *vino* au lieu de *viro* dans la première légende, trois brebis à la douzième planche, et dix-huit roses à la quatorzième. Heinecken veut bien reconnaître que cette édition a été faite en Hollande, ou plutôt aux Pays-Bas « *d'après l'original gravé en Allemagne* ».

Il faut évidemment se montrer indulgent pour l'iconographe saxon de n'avoir rien dit de plus à ce sujet avec des moyens de contrôle aussi restreints, mais assurément il n'y a pas lieu de le glorifier, et, à plus forte raison, de rabaisser ses successeurs en iconographie, qui ont eu la possibilité et le mérite d'avoir mieux approfondi la question que leur devancier. C'est pourquoi on ne saurait prendre au sérieux le verdict, un peu fantaisiste, de l'auteur du *Supplément* au *Manuel* de Brunet. « Il y a, y lit-on, de cette xylographie plusieurs tirages (?) avec corrections et différences ; il y a de plus trois éditions bien distinctes. Heinecken, Sotheby, Weigel, se sont *tout naturellement* (?) trouvés en désaccord sur l'ordre à imposer à ces éditions et à ces tirages, c'est-à-dire que le premier ayant émis une opinion raisonnée, le second a dû, pour ne pas paraître copier, et pour dire quelque chose de nouveau, émettre un avis contraire, et le troisième et les autres ont procédé exactement de la même manière. Ce qu'il y a de plus clair dans tous ces classements arbitraires des xylographies, c'est qu'ils ne reposent sur aucune donnée scientifique et qu'ils sont toujours le

résultat d'hypothèses, c'est-à-dire abandonnées à la fantaisie ou au sentiment du classificateur. Les classera qui saura et qui *osera!* » Malgré cette restriction, l'auteur du *Supplément* au *Manuel* ébauche un système de classement particulier, ce qui m'encourage à *oser* aussi présenter le mien. Une étude imparfaite des trois exemplaires de la Bibliothèque nationale lui fit commettre la faute de les considérer comme appartenant à trois éditions différentes, ce qui n'est pas. La première qui y est décrite est un second exemplaire de la troisième édition d'après Sotheby, mais tiré à l'encre noire et non plus à l'encre grise ; la Bibliothèque ne possède pas la seconde édition selon le classement de Sotheby.

On se trompe complètement quand on prétend qu'on ne saurait établir, sur aucune base scientifique, un classement rationnel des éditions de cètte xylographie. Assurément l'absence de documents positifs ne permet pas de fixer l'ordre successif des éditions avec assez de précision pour convaincre les contradicteurs, mais l'état actuel des études iconographiques offre assez de points de repère et de comparaison, pour qu'on soit autorisé à présenter un classement par voie de déduction logique avec une certitude suffisante. C'est une argumentation par trop superficielle que celle de Heinecken et de ses partisans, en vertu de laquelle l'antériorité d'une édition serait prouvée péremptoirement, tantôt par la présence des fautes dans le texte, lorsque ces fautes n'existent pas dans une autre édition, tantôt par l'absence de certains détails de composition, quand on rencontre ailleurs des amplifications à cet égard. On peut remarquer que dans les productions xylographiques il n'y a jamais, dans une même œuvre, qu'un type unique de composition autour duquel se rangent soit des imitations plus ou moins variées, soit des copies plus ou moins fidèles. A cette époque, où la propriété littéraire et artistique n'était point garantie, toute œuvre à succès engendrait des plagiats ou des contrefaçons, et les auteurs de ces dernières ne se recrutaient pas assurément parmi l'élite d'artistes. Il n'y a jamais eu, en somme, qu'un seul créateur, quand l'œuvre était originale, et qu'un adaptateur, lorsqu'elle dérivait d'un modèle manuscrit antérieur. Dans ce dernier cas, on a déjà vu, à propos de l'*Apocalypse*, que la première édition xylographique ne peut être que celle qui se rapproche le plus du

modèle; dans le premier, on ne peut assigner le premier rang qu'à celle qui offre le plus d'originalité.

En ce qui concerne le *Cantique des cantiques* qui nous occupe. l'identité de composition dans tous les exemplaires connus (les différences ne portant que sur des accessoires de peu d'importance) prouve qu'une seule édition constitue l'original, dont les autres ne sont que de simples copies, et du moment que nous nous trouvons en présence d'un chef-d'œuvre de conception et d'exécution, la première édition est celle qui est la plus parfaite sous tous les rapports. Le créateur d'une œuvre de si haute valeur était incontestablement un artiste supérieur à ses contrefacteurs serviles, de sorte que ces derniers n'avaient point à améliorer sa composition en y ajoutant un moulin, une brebis ou quelques arbres de plus, et certes ils ne s'en souciaient guère. Quand l'imitateur se sentait la force de faire mieux que l'auteur du premier modèle, il ne s'emparait que du sujet pour lui donner une forme artistique supérieure, comme cela a eu lieu pour l'*Ars moriendi*, et, dans ce cas, son but principal était de produire une œuvre d'art. Par contre, lorsqu'il s'agit d'un copiste, qui ne travaillait que dans un but mercantile, son unique but devait être de produire à peu de frais et sans doute à bon marché, de sorte que, loin de chercher à compliquer sa besogne, il se préoccupait plutôt de la simplifier, en retranchant beaucoup de détails (c'est ce que nous avons vu à propos de l'*Apocalypse*). N'oublions pas, en outre, que ces xylographies s'adressaient surtout aux classes peu aisées, au peuple; qu'elles s'écoulaient dans les foires et par l'entremise des colporteurs, et que, par conséquent, ce n'est pas une brebis ou quelques arbres de plus ou de moins qui pouvaient augmenter ou diminuer le chiffre de la vente. Pour ce qui touche au texte des légendes, il est clair que le créateur de l'œuvre, s'il n'était pas lui-même assez compétent dans cette matière, s'adressait à quelqu'un qui fût apte à les dessiner et graver avec soin, tandis que les vulgaires contrefacteurs, simples tailleurs en bois et dépourvus de toute instruction, étaient toujours exposés à commettre des erreurs, ne comprenant point le texte qu'ils copiaient.

De ce qui précède, il résulte que de toutes les éditions du *Cantique des cantiques* la première est celle qui offre le type le plus élégant, la composition la plus riche et le texte le plus correct. Le perspicace

Ottley avait déjà exprimé l'opinion que la plus correcte devait être la première.

Nous avons vu plus haut que Heinecken n'a reconnu que deux éditions. Sotheby en décrit trois : la première, avec le mot correct *vino* à la première planche, et les deux autres avec la faute *viro*, dont Heinecken n'a connu qu'une. Quant aux exemplaires portant, en tête de la première planche, cette inscription en guise de titre : *Dit is die voersinīcheit vā Mariē der modʼ godes Eū is gehetē in latȳ Cātic* (Ceci est la préfiguration de Marie, mère de Dieu, et appelée en latin cantique), inscription que Meerman et d'autres déclarent être en flamand, mais qui, selon Heinecken, est plutôt en bas allemand, et, d'après Brunet, en bas saxon, tous les iconographes de nos jours estiments qu'ils ont été tirés sur les mêmes planches que l'édition avec le mot *vino*, dont ils ne constitueraient qu'une variante.

On a longuement disserté sur la question de savoir si les exemplaires de l'édition avec le mot *vino*, pourvus du titre, ont précédé ou suivi ceux sans le titre. Ottley a d'abord cru que ce titre n'était qu'une simple falsification, faite après coup, pour légitimer les prétentions de la ville de Harlem à l'honneur d'avoir été le berceau de l'imprimerie, mais ensuite il est revenu sur son opinion pour déclarer que ce titre a bel et bien été imprimé à l'époque même, et que les exemplaires de ce genre constituaient l'édition originale du *Cantique des cantiques*. Sotzmann[1], le Dr Waagen[2] et M. Berjeau ont adhéré à cette opinion. Sotheby l'a partagée tout d'abord, pour la rejeter ensuite et soutenir que le titre a été ajouté postérieurement aux blocs de bois primitifs. Dans l'hypothèse de l'identité des planches employées pour le tirage de ces deux sortes d'exemplaires, Sotheby aurait absolument raison en vertu de ce fait matériel que deux planches, dans les deux exemplaires connus avec titre, ont une cassure longitudinale qui n'existe pas dans ceux sans aucun titre. Cependant la question est toute autre. Sotheby déclare avoir comparé page par page l'exemplaire avec le titre qui se trouve au Musée britannique avec celui dépourvu de ce titre et faisant partie de la bibliothèque de lord Spencer, sans être parvenu à constater

1. *Aelteste Geschichte der Xylographie* (dans le *Historisches Taschenbuch*, de Raumer ; Leipzig, 1837, pp. 449-599).

2. *Treasures of art in Great Britain*, t. I (1854), p. 306.

aucune autre différence entre les deux. J'ai comparé à mon tour l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, le second connu de la même édition que celui de lord Spencer, avec le fac-similé publié par M. Berjeau de l'exemplaire du Musée Britannique avec le titre[1]. Cette reproduction n'étant pas scrupuleusement exacte, j'ai fait contrôler les points douteux sur l'original même, et il résulte de cet examen qu'il y a là non pas deux tirages faits à l'aide des mêmes planches, mais deux éditions distinctes dont l'une est la copie de l'autre. Les différences qu'elles offrent sont assez nombreuses et assez sensibles pour écarter tout doute à cet égard, et il y a lieu de s'étonner que Sotheby ne les ai pas remarquées. En ce qui touche le droit de priorité, il est clair que l'édition avec le titre est postérieure à celle qui n'en a pas, conformément aux exemples fournis par l'histoire de l'imprimerie.

Il existe donc, non pas trois, mais QUATRE éditions du *Cantique des cantiques*, dont deux avec le mot *vino* et deux avec la faute *viro*. Avant d'énumérer toutes les particularités distinctives qui les caractérisent, et d'une manière plus explicite qu'on ne l'a fait jusqu'à ce moment, je dois faire observer que l'ordre des planches de ces différentes éditions n'est pas toujours le même et qu'il varie selon les exemplaires, sans être en général conforme au récit biblique. Il est probable que ces transpositions sont du fait des relieurs, mais comme l'ordre primitif ne saurait être déterminé à défaut d'exemplaires brochés, je me conformerai, dans l'indication des planches, à celui observé dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale et qui est aussi celui de l'exemplaire avec titre du Musée Britannique. Cet ordre diffère légèrement de celui suivi par Heinecken, et il paraît être celui de l'impression, à en juger par la position des filigranes dans l'exemplaire Scriverius.

Première édition.

Pl. I. Haut. Légende de gauche : *Osculet^r^ me osculo oris sui q'a meliora sunt vbera tua* VINO. LA BARRIÈRE de l'entrée du couvent EST

1. *Canticum canticorum, reproduced in fac-simile, from the Scriverius Copy in the British Museum. With an historical and bibliographical Introduction, by J. Ph. Berjeau.* London Trübner, 1860. In-fol.

MUNIE D'UNE CLAVETTE, et le montant de droite est OMBRÉ de tailles horizontales.

Bas. Légende de gauche : *Caput tuū ut carmel'*. . . D'une plante, à droite, sort une branche plus élevée.

Pl. II. Haut. Légende de gauche : *Trahe me post te curre͞m' in odore* (sic) *ungēto4 tuo4*. Le bout du rouleau, à gauche, TOUCHE au trait de la planche, et IL Y A UNE FLEUR entre le rouleau et la jeune suivante.

Bas. Légende de gauche : *En diltūs* [*dilectus*] *me' loq'l'*. . . Une PLANTE est sous les pieds de la Vierge. Entre celle-ci et le Christ, au-dessous de l'arbre, il y a, à gauche, une TOUFFE D'HERBES, et, à droite, une GRANDE PLANTE A FLEURS. Derrière le Christ, on voit d'abord une TOUFFE D'HERBES, et, au-dessus, dans le coin du bas, une GRANDE PLANTE fleurie.

Pl. III. Haut. Légende de gauche : *Qualis est dilectus tuus o pulcherrīa mulierū*. Au, milieu, sur une montagne, il y a un MOULIN. Vers la droite, au-dessus de la main gauche de la Vierge, il y a DEUX ARBRES.

Bas. Légende : *Aduiro* (sic, pour *adiuro*) *vos filie ihr̄m p capreas ceruosq̄* (sic) *cāpo4 ne sustitetis* (sic) *dilectam meam*. . . Il y a SIX ARBRES sur la montagne, dont un à deux rameaux.

Pl. IV. Haut. Légende de gauche : *Erūt cerba* (sic, pour *ubera*) *tua sicut botri vinee odor oris tui sicut malorū punicorum* (et non *pomorum*, comme lit Sotheby). Derrière les ceps de vigne apparait UN ARBRE; sous les pieds du Christ on voit une PLANTE, et une autre, à droite, près du bord.

Bas. Légende de gauche : *Ortus conclusus est*. . . Derrière le Christ, sur une petite éminence, il y a UN ARBRE. Vers le milieu, à droite, on voit une GRANDE PLANTE d'où sortent quatre branches, et au-dessus de la fontaine, à gauche, se trouve une autre grande plante. Le Christ est EN DEHORS DE L'ENCEINTE. Dans la légende du bas on lit *p̄fla*.

Pl. V. Haut. Légende de gauche : *Dilect' me' m̄ et ego ille* (sic) *q̄ pasitur* (sic) *int' lylia*. Une PLANTE est derrière le Christ et une autre

derrière la troisième des suivantes de la Vierge, et le rocher du fond de ce côté est ANGULEUX. Au bas du premier rouleau, à gauche, il y a une PIERRE. Au-dessous du lis, dans le bas, il y a une FLEUR.

Bas. Légende de gauche : *Pulch'e sũt gene tue. . .*

Pl. VI. Haut. Légende de gauche : *Que habitas in ortis amici auscultãt : fac me audire vocẽ tuã.* Entre l'arbre et la Vierge il y a DEUX GRANDES PLANTES. Au pied du Christ, une PLANTE FLEURIE.

Bas. Légende de gauche : *Quo abijt dilectus tu'. . .* Il y a ONZE ROSES sur la couverture du lit. Dans le coin du bas, à droite, on voit une PLANTE.

Pl. VII. Haut. Légende de gauche : *Descẽdi ɿ ortũ nucũ. . .* Au milieu d'un verger, ENTOURÉ D'UNE HAIE, le Christ parle à la Vierge derrière laquelle il y a DEUX SUIVANTES. Dans cet enclos, on voit quatre arbres chargés de fruits et un cinquième en dehors de la haie, à gauche. Le feuillage de l'arbre qui est à droite, sur le versant d'un monticule, TOUCHE AU CADRE. Dans le coin du bas, de ce côté, il y a une large PLANTE FLEURIE.

Bas. Légende de gauche : *Aperi m̃ soror mea. . .* Au pied du Christ, et derrière lui, il y a une PLANTE.

Pl. VIII. Haut. Légende de gauche : *Indica m' quẽ diligit aĩa mea. . .* Dans le fond, il y a CINQ ARBRES DONT DEUX SUR LE MONTICULE DE DROITE. Entre le Christ et la Vierge s'étend une rangée de pierres en avant de laquelle on voit TROIS BREBIS ET UNE CHÈVRE.

Bas. Légende de gauche : *Anima mea liq̃fã est. . .*

Pl. IX. Haut. Légende de gauche : *Quis m̃ det te frẽm meũ vt ɿueniã te foras.* Derrière la Vierge il y a une PETITE PIERRE ayant l'aspect d'un insecte.

Bas. Légende de gauche : *Fauus distillãs labia tua mel et lac. . .*

Pl. X. Haut. Légende de gauche : *Si dederit homo oẽm substãciã suã. . .*

Bas. Légende de gauche : *Que ẽ ista q̃ ascendit de deserto. . .* Les ARBRES sont au nombre de NEUF, dont trois garnissent le rocher, à droite.

Pl. XI. Haut. Légende de gauche : *Ecce dilecto meo et ad me cõuersio illi'*. Derrière la Vierge il y a une PLANTE. Le paysage offre QUATORZE ARBRES ; celui placé derrière le Christ est à deux rameaux.

Bas. Légende supérieure : *Quĩ pulchre* (sic) *st' gress' tue. . .* Le paysage est garni de DIX ARBRES, dont plusieurs à deux rameaux.

Pl. XII. Haut. Légende de gauche : *Dilecte mj egrediam̃ in agrũ. . .* A l'extrême gauche il y a, dans le mur, une PETITE OUVERTURE RONDE.

Bas. Légende : *Facicut* (sic) *mirre. . .* Par l'ouverture qui se trouve derrière la femme, à gauche, on voit DEUX PLANTES.

Pl. XIII. Haut. Légende de gauche : *Surgã et circuibo ciuitatẽ ꝑ vicos et plateas. . .* Les tours rondes, sur le premier plan, ont chacune une OUVERTURE CIRCULAIRE. La tête du cheval du cavalier portant l'écu *à l'aigle* est bien visible. Le dallage de la chambre de la Vierge est en mosaïque. Sur le terrain de devant il y a quelques traces d'herbes.

Bas. Légende de gauche : *Comedite amici et bibite. . .* Le banc sur lequel les personnages sont assis est à dossier garni d'une FRISE SCULPTÉE FLEURONNÉE. Le PILIER, à droite, N'EST PAS OMBRÉ.

Pl. XIV. Haut. Légende de gauche : *Tota pulchra es amica mea. . .* Derrière le Christ on voit une PLANTE, et DE L'HERBE dans le pli du terrain qui occupe le coin gauche. Dans la chambre, le rideau à droite est placé EN GUISE DE HAMAC. DIX-HUIT ROSES sont rangées sur le lit.

Bas. Légende de gauche : *Ecce pulchra es amica mea. . .* A droite, au-dessus du lit, UN RIDEAU PLIÉ ; la tête du lit est sculptée ; il y a DIX-SEPT ROSES sur la couverture.

Pl. XV. Haut. Légende de gauche : *Mille clypei pendẽt ex ea omĩs armatura forciũ.* Derrière l'ange, sous le rouleau, on voit une GRANDE PLANTE A FLEURS, et une autre entre la Vierge et l'ange, au bas de la tour. Le bout du rouleau, au bas, à droite, est ÉCARTÉ DU TRAIT DE LA PLANCHE.

Bas. Légende de gauche : *Ego dormio et cor meũ vigilat.* Dans le bas il n'y a qu'UN SEUL RANG DE CARREAUX. Le bois du lit est TRÈS APPARENT.

Pl. XVI. Haut. Légende de gauche : *Pone me vt signaculũ sup̄ cor tuum*. L'ombre portée des vêtements sur le parquet est indiquée devant le Christ et derrière les femmes.

Bas. Légende de gauche : *Spēs eiꝰ vt lyban'* (sic) *electus*. . . Entre le Christ et la Vierge il y a une PLANTE. Le paysage est orné de CINQ ARBRES, dont quatre sur le rocher à gauche.

On ne connaît de cette édition que deux exemplaires : celui de la bibliothèque de lord Spencer, décrit par Sotheby qui en a donné un fac-similé de la première page, et celui de notre Bibliothèque nationale, bien plus beau et d'un tirage antérieur ; il provient de Gaignat (351 livres 19 sous) et de Mac-Carthy (1560 francs) ; le filigrane du papier est une Ancre surmontée d'une ligne blanche (haut., 256 millim. ; larg., 125). Ils sont contre-collés, mais non coloriés. M. Pilinski vient de publier un excellent fac-similé de cet exemplaire [1].

D'après Sotheby, le Dr Kloss, à Francfort, possédait un exemplaire de cette édition, mais incomplet de six pages.

C'est à tort que M. Deschamps (*Supplément* au *Manuel du libraire*) dit qu'un exemplaire de cette édition a figuré dans la vente Weigel. Il possédait l'*Historia Beatæ Mariæ Virginis*, mais cet ouvrage n'était autre que le *Defensorium* dont nous aurons l'occasion de parler plus loin.

Deuxième édition (*avec titre*).

Nous plaçons ici l'édition portant en tête le titre en flamand ou en bas-saxon que nous avons rapporté plus haut. Il n'est pas possible de lui assigner sûrement un rang chronologique par rapport aux deux éditions qui vont suivre, mais il est probable qu'elle est la deuxième en date.

1. M. Adam Pilinski a entrepris, avec le concours de son fils, de reproduire en fac-similé toutes les xylographies qui offrent un intérêt réel. Cette publication, portant le titre général de *Monuments de la xylographie*, a commencé cette année et se poursuit activement. Parmi les xylographies déjà décrites dans nos feuilles précédentes et qui viennent de paraître, figurent : *l'Ars Moriendi*, exemplaire ayant appartenu à M. Didot, probablement unique, et aussi la septième édition de Heinecken ; la *Bible des Pauvres*, première édition d'après Heinecken ; l'*Apocalypse*, première édition de Heinecken. Ces reproductions, faites sur les exemplaires de la Bibliothèque nationale, se distinguent, comme tous les travaux du même artiste, par une rare exactitude, et elles peuvent, pour les études, tenir lieu des originaux. Le tirage est limité à 100 exemplaires. (Paris, place de la Sorbonne, 4.)

J'ai déjà dit qu'on ne saurait la considérer comme provenant d'un tirage fait sur les mêmes planches que l'édition précédente, thèse soutenue par Sotheby et acceptée de confiance par tout le monde ; la reproduction donnée par M. Berjeau nous a révélé des différences assez tranchantes. C'est donc une copie, mais d'une fidélité telle qu'il faut une comparaison très attentive pour s'apercevoir qu'il n'y a pas identité absolue, de même qu'on l'a vu pour la deuxième édition de l'*Apocalypse*. Je regrette de n'avoir pas pu étudier parallèment les deux éditions sur les originaux mêmes, mais ils ne se trouvent réunis dans aucun établissement. La reproduction publiée par M. Berjeau n'est certes pas parfaite, c'est pourquoi je ne m'arrêterai pas à une foule de petites variantes qu'on y trouve, mais qui n'en sont peut-être pas en réalité. Je me bornerai à signaler celles qui sont incontestables.

Pl. I. Haut. LA BARRIÈRE N'A PAS DE CLAVETTE.

Pl. II. Haut. L'arbre qu'on voit dans le coin gauche supérieur A LE FEUILLAGE RÉGULIER AU SOMMET, et non plus une sorte de triangle noir provenant de l'empâtement du bois.

Pl. VII. Haut. Le feuillage de l'arbre placé sur le monticule, à droite, NE TOUCHE PAS au trait carré de la planche.

Pl. VIII. Haut. Il y a QUATRE TOUFFES D'HERBE sur le terrain du second plan, entre la Vierge et les deux suivantes, tandis que cette place est blanche dans l'édition ci-dessus.

On ne connaît non plus de cette édition que deux exemplaires : l'un, incomplet de sept planches, est conservé à la bibliothèque de l'hôtel de ville de Harlem (filigrane du papier : Tête de bœuf surmontée d'une ligne verticale, terminée au bout par un sautoir) ; l'autre, non colorié, ayant successivement appartenu à Pierre Scriverius, au comte Rendorp, à Heber (acheté 31 l. 10 sh., en 1823), et enfin aux libraires Payne et Foss qui l'ont payé 25 l. seulement en 1835, et l'ont revendu au Musée Britannique. Sotheby en a donné les fac-similés de la première et de la dernière page. Le filigrane du papier de cet exemplaire, mais à huit pages seulement, est un Unicorne ; les autres n'en portent aucun.

Troisième édition.

Sotheby s'est contredit dans son ouvrage au sujet de celle des éditions à laquelle il faut assigner le second rang. Dans le premier volume (page 78), il accorde cette place aux exemplaires pareils à celui de la bibliothèque Bodléienne d'Oxford, mais quelques pages plus loin, de même que dans l'index de ce volume, et au troisième volume (p. 168), il la revendique pour l'exemplaire Cracherode du Musée Britannique. C'était là son opinion définitive, car il l'a maintenue dans un opuscule publié en 1859 et consacré spécialement à la classification des monuments xylographiques de la Bibliothèque nationale. Nous devons déclarer que cette fois-ci l'iconographe anglais s'est complètement trompé et que son examen n'a pas été sérieux. Il est facile d'acquérir cette certitude à notre grand établissement national, en comparant entre eux les admirables exemplaires non coloriés de la première édition et de la prétendue troisième avec les fac-similés des trois planches de l'exemplaire Cracherode données par Sotheby, et cette comparaison ne peut être faite dans aucune autre bibliothèque, ces deux éditions ne se trouvant réunies nulle part ailleurs. On arrive rapidement à constater que l'édition classée par Sotheby au dernier rang est d'abord, au point de vue de l'art, de beaucoup supérieure à celle représentée par l'exemplaire Cracherode, et qu'ensuite elle dérive directement de la premièreédition, dont elle est une copie assez fidèle, modifiée ou simplifiée dans beaucoup de détails, tandis que l'édition qualifiée de seconde ne doit rien à l'original, et n'est qu'une copie de seconde main, faite sur la précédente et confinant déjà à l'imagerie.

Voici les principales différences qui distinguent cette édition de la première :

Pl. I. Haut. Dans la légende de gauche, le mot VINO a été estropié en VIRO. La barrière de l'entrée du couvent N'A PAS DE CLAVETTE, et le montant de droite N'EST PAS OMBRÉ.

Bas. La plante placée à droite n'offre pas de branche plus élevée. Dans la légende de droite, on lit : *ih:l'm*, au lieu de *ihrl'm.*

Pl. II. Haut. Le bout du rouleau à gauche ne touche pas au trait de la planche, et la plante fleurie qu'on voyait entre ce rouleau et la jeune suivante a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Bas. La plante qui était sous les pieds de la Vierge y est toujours. Celle qui figure à gauche du Christ n'a plus de fleurs. Derrière le Christ, au lieu d'une grande plante fleurie occupant le coin entier, on ne voit qu'une TOUFFE D'HERBES.

Pl. III. Haut. IL N'Y A POINT DE MOULIN sur la montagne, et il n'y a qu'UN ARBRE au-dessus de la main de la Vierge.

Bas. Il n'y a que QUATRE ARBRES sur la montagne.

Pl. IV. Haut. IL N'Y A PAS D'ARBRE derrière les ceps de vigne, ni de plante sous les pieds du Christ, de même qu'à l'extrême droite, près du bord.

Bas. IL N'Y A PAS D'ARBRE derrière le Christ, ni de grandes plantes à droite de la fontaine, près du phylactère, ni à gauche de la fontaine, au-dessus de la vasque. Le premier plan à gauche est modifié, et le mur est continué de manière que le Christ se trouve EN DEDANS de l'enceinte.

Pl. V. Haut. IL N'Y A DE PLANTE ni derrière le Christ, ni derrière la dernière femme à droite, et le rocher du fond, de ce côté, est arrondi. La pierre qui était au bas du premier rouleau a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Pl. VI. Haut. IL N'Y A PAS DE PLANTES entre l'arbre et la Vierge, et la plante fleurie au pied du Christ a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Bas. IL N'Y A PAS DE PLANTE dans le coin droit, sous le phylactère, et on ne voit que NEUF roses (au lieu de onze) sur la couverture du lit.

Pl. VII. Haut. Cette planche a été singulièrement simplifiée : on n'y voit plus ni verger, ni clôture; le Christ s'entretient avec la Vierge au milieu d'un champ parsemé de touffes d'herbes. Il n'y a plus que DEUX ARBRES (au lieu de cinq), et les deux suivantes ont également été supprimées, de même que la plante fleurie du coin du bas, à droite.

Les rochers superposés, du même côté, ont aussi disparu, et ont été remplacés par un monticule uni, pointu.

Bas. Les plantes grasses, devant et derrière le Christ, ont été remplacées par des TOUFFES D'HERBES.

Pl. VIII. Haut. Il y a cinq arbres, comme dans la première édition, mais la rangée de pierres a été supprimée au milieu, et le troupeau ne compte plus que DEUX BREBIS et une chèvre.

Pl. IX. Haut. IL N'Y A PAS DE PETITE PIERRE derrière le Christ.

Pl. X. Bas. Il n'y a que SEPT ARBRES (au lieu de neuf). Le rocher à droite est plus rapproché du trait du cadre, contre lequel on voit une indication du troisième arbre.

Pl. XI. Haut. Il y a DIX arbres (au lieu de quatorze); celui placé derrière le Christ est simple. La plante derrière la Vierge a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Bas. Le paysage n'offre que HUIT arbres (au lieu de dix).

Pl. XII. Haut. IL N'Y A PAS D'OUVERTURE dans le mur à l'extrême gauche. La pierre derrière la Vierge a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Bas. On ne voit point de plantes derrière la femme, à gauche.

Pl. XIII. Haut. Les tours rondes de l'enceinte fortifiée N'ONT POINT D'OUVERTURES CIRCULAIRES. La tête du cheval du second cavalier n'est point visible. Le dallage de la chambre de la Vierge n'est pas en mosaïque. Pas de traces d'herbes sur le devant.

Bas. La frise sculptée, fleuronnée, a été supprimée : la muraille est unie et partout ombrée de tailles horizontales.

Pl. XIV. Haut. La plante derrière le Christ a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES. Le pli de terrain dans le coin gauche est BLANC. Le rideau plié en guise de hamac n'existe plus : il n'y a que la draperie tout unie. Sur la couverture du lit on ne voit plus que QUATORZE ROSES (au lieu de dix-huit).

Bas. PAS DE RIDEAU PLIÉ au-dessus du lit, dont on ne voit pas non plus la tête. Les roses sur la couverture sont au nombre de SEIZE (au lieu de dix-sept).

Pl. XV. Haut. La plante qui était à gauche entre le rouleau et le cadre n'existe plus. Celle placée derrière l'ange, sur le rouleau, n'a plus de fleurs; celle qui figurait en avant de l'ange a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES.

Bas. Le bois de lit n'est plus visible, et il est remplacé par une seconde rangée de carreaux non ombrés.

Pl. XVI. Haut. Le dallage est blanc partout, sans ombre portée des vêtements des personnages. Le fût du pilier de droite manque entièrement.

Bas. Il n'y a que TROIS ARBRES (au lieu de cinq). La plante entre la Vierge et le Christ diffère de celle de la première édition, de même que les rochers à gauche.

Aucun fac-similé de cette édition n'a encore été donné, et elle n'a jamais été suffisamment décrite, bien qu'on en connaisse plusieurs exemplaires. La Bibliothèque nationale en possède deux : l'un, imprimé à l'encre grise et au frotton, et revêtu d'une charmante reliure en maroquin vert, signée de Derôme (le filigrane du papier est tantôt un Croissant, tantôt une Fleur de houblon); l'autre, lourdement imprimé à l'encre noire et au frotton, mais fort beau et très pur, relié en maroquin vert par Hamfin, le relieur de Loménie de Brienne (c'est sans doute par erreur que l'exemplaire décrit au numéro 3 du catalogue de Lair, et vendu 550 fr. en 1791, est indiqué comme étant relié en maroquin rouge). L'auteur du *Supplément* au *Manuel* de Brunet a présenté ce second exemplaire, tiré à l'encre noire, comme appartenant à une édition indépendante; l'erreur provient de ce que, par inadvertance, il a pris la chèvre de la planche VIII pour une troisième brebis. La marque du papier de cet exemplaire est une grande Tête de bœuf surmontée d'une croix, sur le bois de laquelle s'enroule un serpent.

L'exemplaire dont se sont servis les écrivains anglais est celui de la bibliothèque Bodléienne d'Oxford, dont nous ignorons la provenance. Il est colorié et on n'en connaît pas d'autre en Angleterre de cette

édition. Il a pour filigrane une Tête de bœuf, surmontée d'une ligne verticale, terminée en forme de croix, et, à deux pages, l'Agneau pascal entouré d'un cercle.

Heinecken affirme que celui de Verdussen, d'Anvers (vendu 182 florins en 1776), était de la même édition, mais la chose n'est pas certaine et nous ne savons même pas où a passé cet exemplaire.

Sotheby assigne à cette édition la date approximative de 1460. Il croit qu'elle a vu le jour plutôt aux confins de l'Allemagne que dans les Pays-Bas ; nous sommes d'une opinion opposée.

Quatrième édition.

Cette édition diffère peu de la précédente, dont elle est une copie, c'est pour cela qu'on les a confondues ensemble jusqu'à la démonstration faite par Sotheby. Nous avons dit ci-dessus pourquoi on ne peut lui assigner que le dernier rang. La planche XV surtout fournit des arguments décisifs à cet égard. Tandis que, dans l'édition précédente, elle ne s'écarte de l'original que dans les accessoires de second ordre, il n'en est pas de même pour celle-ci, où visiblement elle ne procède plus de la première édition, mais seulement de la seconde, avec plus de simplifications encore, comme par exemple la suppression presque complète du pilier de droite dans la figure du bas.

Il ne nous est pas possible de signaler toutes les différences qui distinguent cette édition de la précédente, remarques qui seraient souvent peu intelligibles. Nous nous bornerons aux plus saillantes.

Pl. II. Bas. La plante qui était sous les pieds de la Vierge a disparu. La touffe d'herbes entre la Vierge et le Christ a été remplacée par une petite PLANTE A FLEURS, et, à sa droite, on a substitué à la plante fleurie une autre, à sept feuilles, mais SANS FLEURS. Derrière le Christ, au lieu de deux touffes d'herbes, on voit vers le milieu, une PLANTE A FEUILLES ÉTALÉES, avec deux tiges fleuries, et, au-dessous, une TOUFFE D'HERBES.

Pl. IV. Bas. Dans la légende du bas, on lit : *Pfla*, au lieu de *ꝑfla*.

Pl. V. Haut. Au-dessous du lis qui est au milieu il y a une TOUFFE D'HERBES à la place de la fleur.

Pl. X. Bas. Le premier plan diffère sensiblement.

Pl. XIII. Bas. Le pilier de droite est OMBRÉ.

Pl. XV. Haut. Entre le premier rouleau et le cadre, à gauche, il n'y a que des hachures, comme dans l'édition précédente, et la fleur n'y figure plus. La touffe d'herbes placée en avant de l'ange, près du bord, a été remplacée par une PLANTE qui se trouve à gauche de la tour dont le bas a disparu dans un repli de terrain. Le bout du rouleau, dans le bas, à droite, est ENGAGÉ SOUS LE TRAIT du cadre.

Bas. La draperie du lit diffère. Le pilier de droite est à peine visible, et le fût de celui de gauche est difforme.

Pl. XVI. Haut. IL N'Y A PLUS DE PILIER à l'extrémité droite.

Bas. La plante entre le Christ et la Vierge a été remplacée par une TOUFFE D'HERBES. Une partie de rochers à gauche ont disparu.

On n'a encore cité de cette édition que l'exemplaire colorié, ayant appartenu au Rev. Cracherode, et conservé au Musée Britannique. Le filigrane du papier est tantôt une Tête de bœuf, semblable à celle de l'exemplaire de la bibliothèque d'Oxford, de l'édition précédente ; tantôt un P d'une forme particulière. Sotheby en a donné trois pages en fac-similé : la première, la deuxième et la quinzième. Il en place l'exécution vers 1450. Cette édition peut bien être de provenance germanique.

C'est aussi à l'une des deux dernières éditions qu'appartiennent les deux autres exemplaires signalés avec la faute *viro* à la première planche : 1° celui du comte Pertusati, relié avec une édition de la *Bible des Pauvres*, et qui est aujourd'hui à la bibliothèque Brera, à Milan ; c'est d'après cet exemplaire qu'a été faite la première mention de cette xylographie, dans un périodique allemand intitulé *Das Merkwürdige Wien* (Wien, 1727 ; in-4°, p. 110), et Heinecken a fait copier le fac-similé de la première page qui y avait été donné ; 2° l'exemplaire de Crevenna, d'Amsterdam (vendu 200 florins en 1789), dont nous ignorons la destinée.

On le voit, aucun exemplaire de ces deux éditions n'a passé en vente dans ce siècle, ce qui prouve l'extrême rareté de ce livre précieux.

Au début de cet article, nous avons dit que la présente xylographie offrait une allégorie où, à la fiancée biblique du poème attribué au roi Salomon, on a substitué la Vierge symbolisant l'Église chrétienne. Plusieurs iconographes, cependant, ont voulu attribuer à cette œuvre une portée plus grande, en soutenant que l'artiste dessinateur a eu pour but non pas de fournir un nouvel aliment aux tendances mystiques de son siècle, mais de présenter en images les luttes politico-religieuses qui préoccupaient ses contemporains. Ce qui a donné naissance à ces hypothèses, ce sont de nombreux écussons armoriés, qu'on voit sur quatre des planches du *Cantique des Cantiques*, et qui n'ont que faire là-dedans. Ainsi à la IV^e^ planche ils sont portés par quatre anges, en guise de bouclier, et par un seul à la VI^e^ planche; un pape, deux cardinaux, un évêque et un guerrier en sont munis dans la première figure de la XIII^e^ planche; neuf écussons sont appendus au mur de la grande tour crénelée, dans la partie supérieure de la XV^e^ planche; quatre autres sont tenus par des guerriers rangés près du lit du *bien-aimé* dans la seconde figure de la même page. Les armoiries qui couvrent ces écussons ne sont nullement de fantaisie mais très réelles, et presque toutes différentes.

M. Chatto[1] a suggéré le premier que ces écussons impliquent une allusion directe au concile de Bâle, qui élut, en 1439, au siège pontifical Amédée *de Savoie*, sous le nom de Félix V, en opposition au pape Eugène IV, mais cette hypothèse ne s'appuie que sur une base bien fragile, rien que sur la présence, dans deux planches (IV^e^ et XV^e^), d'un écusson ayant pour armoiries *une croix*, qui constitue aussi les armes de la maison *de Savoie*.

Sotheby est allé beaucoup plus loin. Pour lui, le livre entier est une allégorie politique et historique relative aux divisions intestines de l'Église de Rome, et semble rappeler trois circonstances : 1° la querelle pour le pallium d'investiture, entre le pape Pascal II et l'empereur Henri V, de 1111 à 1115; 2° l'hérésie hussite touchant la communion sous deux espèces, et le concile de Constance (1414-1424); 3° le grand schisme d'Occident sous Urbain VI, terminé en 1449, sous Nicolas V. Il a exprimé l'opinion que l'idée de cette œuvre a probablement émané des Calixtins ou Hussites de Bohême. La figure du bas de la planche IV

1. *A Treatise on Wood Engraving;* London, 1839; p. 94.

(VI^e chez Sotheby), représentant un jardin clos avec une fontaine, symboliserait l'Église au spirituel et au temporel. Les quatre anges qui gardent l'enceinte fortifiée, et qui sont armés de glaives et de boucliers armoriés, personnifieraient les protecteurs de la puissance temporelle des papes. Les armoiries seraient celles des principaux chefs du parti gibelin ou impérial : *l'aigle à deux têtes* du premier bouclier désignerait l'empereur Sigismond, et *la croix* du quatrième écusson indiquerait Amédée, duc de Savoie, ensuite pape sous le nom de Félix V, qui avait pris parti contre les Hussites en 1422, à l'instigation de l'empereur. Sotheby n'interprète point les deux autres armoiries : *une rose surmontée d'un chef dentelé*, et *un chevron*.

La figure du bas de la planche VI (IV^e chez Sotheby), où l'on voit la fiancée couchée dans un lit, impliquerait l'idée du schisme et de la jalousie entre l'Église romaine et les autres Églises chrétiennes. Les deux jeunes filles qui occupent le haut d'une tour crénelée, et dont l'une dirige une flèche sur la fiancée (*Vous avez blessé mon cœur, ma sœur!* dit le texte), représenteraient les partisans de l'Église réformée; le bouclier de la seconde jeune fille, portant un *lion rampant*, désignerait le comte de Flandre ou de Brabant.

Le tonneau placé dans la figure XVIII (IX^e planche), où il est question du vin, fait croire à Sotheby qu'il n'y est que par allusion à la communion sous deux espèces; la figure suivante lui semble, par contre, symboliser la communion sous une seule espèce. Cette figure offre la vue d'un intérieur aisé; le feu brille dans la cheminée. Au centre du sujet est la fiancée, symbolisant l'Église. A sa droite, un homme et une femme, en costumes bourgeois, sont à genoux, sans doute par allusion au texte de la légende : « Quand un homme aurait donné toutes les richesses de sa maison pour le saint amour.... ». A sa gauche sont debout deux suivantes, deux filles de Jérusalem, dont l'une tient une lampe allumée et l'autre un cruchon rempli d'eau qu'elle répand. Sotheby a pris le couple bourgeois pour un moine et une nonne prêts à recevoir la communion, et, malgré les avertissements du texte, il veut faire passer la lampe (« Ses lampes sont des lampes de feu et de flammes ») pour une boîte contenant la sainte hostie, et l'eau de la cruche (« Les grandes eaux n'ont pu éteindre la charité [représentée par le feu de la cheminée] ») pour du vin consacré

La figure supérieure de la XIII[e] planche représente à gauche une chambre où la fiancée est couchée ; au-dessus, on aperçoit les murs de la cité mystique, défendus par un pape, deux cardinaux et un évêque portant chacun un glaive et un écusson armorié. La partie de droite offre une seconde scène du même sujet, ainsi expliqué par les légendes : « Je me lèverai, je ferai le tour de la ville, et je chercherai dans les rues et dans les places publiques celui qui est le bien-aimé de mon âme. — Les gardes qui font le tour de la ville m'ont rencontrée, ils m'ont frappée et blessée ; ceux qui gardent les murailles m'ont ôté mon manteau. » On y voit, en effet, deux soldats à cheval, dont l'un enlève le manteau de la Vierge couronnée ; le bouclier de l'autre porte pour armoiries *une aigle à une tête*. Pour Sotheby, cette composition n'est qu'une représentation allégorique de la grande querelle pour les investitures, commencée sous le pape Pascal II et terminée sous Calixte II, issu de la maison des ducs de Bourgogne, à laquelle ferait allusion une *fleur de lis* qu'on voit sur le bouclier tenu par le pape. Le *lion de sable* du bouclier du premier cardinal offrirait les armoiries de Robert, comte de Flandre. Sotheby n'interprète point les deux autres écussons. Le manteau que les soldats enlèvent à la Vierge couronnée serait le pallium d'investiture alors en contestation, et les soldats eux-mêmes représenteraient le parti impérial, personnifié par l'*aigle* des armoiries du bouclier, bien que cette aigle n'ait qu'une tête.

La figure du haut de la planche XV représente un château fort avec des tours, par allusion à ces mots du texte : « Votre cou est comme la tour (de David), qui est bâtie avec des boulevards ». Neuf écussons armoriés y sont appendus. Pour Sotheby cette forteresse symbolise la ville de Rome au pouvoir du parti gibelin, et les quatre écussons du haut désignent : 1° celui avec une *écrevisse,* le célèbre cardinal Nicolas de la Cusa, dont le nom allemand *Krebs* signifie écrevisse ; 2° celui avec un *lion,* le comte de Flandre ; 3° celui avec une *croix,* Amédée de Savoie ; 4° celui avec une *aigle à deux têtes,* l'empereur d'Allemagne.

Enfin, la figure du bas de la même planche, qui représente le lit où est couché le bien-aimé entouré de guerriers (« Voici le lit de Salomon environné de soixante hommes des plus vaillants »), offrirait, selon Sotheby, l'image de la réconciliation prochaine de l'Église. Le *lion*

rampant désignerait toujours le comte de Flandre, la *fleur de lis*, le duc Jean de Bourgogne, qui prit une part active au concile de Constance; le *fuselé*, Guillaume, duc de Bavière, protecteur du concile de Bâle; la *rose* du quatrième écu, Richard, duc de Lancastre, ou même Henri V, roi d'Angleterre.

Dans son désir de systématiser, Sotheby a oublié que l'essence de toute allégorie est d'observer la double unité de temps et d'action, et il a chargé le même artiste des préoccupations politico-religieuses du début du quinzième siècle et de celles qui, remontant à trois siècles en arrière, étaient oubliées depuis longtemps. Toute cette démonstration, longue, pénible et mal assurée, ne saurait être prise en sérieuse considération. Il est bien possible que, conformément aux idées de la première moitié du quinzième siècle, date de l'exécution du *Cantique des Cantiques*, il s'y trouve quelques allusions aux événements religieux du temps, mais rien n'autorise à y voir d'un bout à l'autre toute une allégorie de caractère politique. On estime, avec plus de raison selon nous, que les écussons armoriés, ajoutés par le dessinateur sans aucune nécessité, sont ceux de la maison de Bourgogne et de la maison de Flandre, avec leurs principales alliances, ainsi que ceux de quelques villes importantes des Pays-Bas. Ainsi s'expliquerait la présence répétée de l'écu de Savoie, dont la maison s'est alliée plusieurs fois avec celle des ducs de Bourgogne, de même que le *fuselé* de Bavière; les *trois quintefeuilles* sont les armes de la maison de Vergy. Dans l'écu des comtes de Flandre figurent bien aussi : 1° l'*aigle à une tête* de la maison de Brandebourg; 2° les *deux bars adossés* de la maison de Bar; 3° la *croix* de Savoie; 4° les *trois quintefeuilles* des de Vergy. L'*aigle à deux têtes* constituait les armes de plusieurs villes des Pays-Bas, notamment d'Anvers et d'Alost; les *deux chevrons* sont les armes du Hainaut, l'*écrevisse* figurait dans celles de Condé, la *fleur de lis* est sur l'écu de l'Artois, le *lion rampant* sur l'écu de la Flandre, de la Hollande et de la Gueldre, la *croix pleine* sur l'écu d'Utrecht. Enfin, les *poissons*, les *quintefeuilles*, les *clefs en sautoir* figuraient sur des écus des corporations de métiers des villes de Flandre.

En définitive, nous pensons, d'accord avec plusieurs iconographes, qu'il ne faut chercher dans cette xylographie qu'une tentative d'exposition graphique du sens mystiquet atribué au songe de Salomon par

saint Bonaventure, dont les idées faisaient alors autorité. On a constaté que, dans un de ses traités, le *docteur séraphique* applique à la Vierge Marie la plupart des versets du *Cantique des Cantiques* qu'on lit sur les banderoles de notre série d'images. Sotzmann, déjà cité, a remarqué que la première planche représente les moines d'un couvent se livrant aux travaux de la moisson, et en a conclu que l'idée de notre livre peut avoir été conçue dans un couvent des Franciscains. Or saint Bonaventure ayant été général de cet ordre, cette hypothèse peut ne pas être éloignée de la vérité.

EXERCITIUM SUPER PATER NOSTER

(ORAISON DOMINICALE)

C'est encore l'une des xylographies les plus importantes pour l'histoire des origines de la gravure sur bois. Il en existe trois éditions dont deux ont pour titre : *Exercitium super pater noster*. La Serna Santander, qui a décrit le premier ce livre extraordinairement rare[1], n'a connu que la seconde édition ; la première a été signalée, mais point décrite, par Guichard, à la suite d'une nouvelle description de la seconde, où il s'est contenté de paraphraser ou de développer la notice de son devancier[2]. La troisième n'a été citée que vaguement.

Chacune d'elles compte dix feuillets de format petit in-folio, imprimés d'un seul côté, au frotton, la première avec de l'encre brune à la détrempe, la seconde et la troisième, à l'encre grise.

Première édition.

Elle n'est connue que par l'exemplaire de la Bibliothèque nationale colorié et incomplet de deux planches (la I^re et la IX^e). Sous cette première forme, c'est moins un livre xylographique qu'un recueil d'estampes destinées à illustrer un texte manuscrit. Les phylactères des planches ont été laissés en blanc, et dans l'exemplaire de Paris ils portent des inscriptions latines à la main, à l'encre rouge ; les personnages sont désignés en flamand. Au surplus, au bas de chaque planche, il y a un commentaire manuscrit dans cette dernière langue. Le filigrane du papier est l'Arbalète dans un cercle. La hauteur des planches est de 205 et leur largeur de 198 millim.

Le dessinateur a mis, dans son exposition graphique de l'Oraison dominicale, toute la somme possible d'allégorie, conformément aux idées du temps. Il y fait intervenir deux personnages : un Frère qui demande à Dieu de lui apprendre à prier, et l'*Oraison* qui est chargée de cet enseignement. Ils sont représentés sous des figures d'anges.

1. *Dictionnaire bibliographique du quinzième siècle*. Bruxelles, 1806 ; t. II, p. 102-107.
2. *Bulletin du bibliophile*, 1840, p. 197-202.

Selon l'explication du commentateur, les ailes symbolisent la liberté spirituelle, la robe blanche signifie la pureté du cœur ; les tablettes que l'Oraison porte à la ceinture offrent le symbole de l'attention que doit avoir celui qui prie. Presque toujours, on lui voit, soit sur la poitrine, soit sur l'épaule, un écusson ayant pour armes *une croix*.

Nous allons donner, pour la première fois, la description complète de cette première édition.

Pl. I. PROLOGUE. Manque (se reporter à la description de la seconde édition).

Pl. II. PRIÈRE A DIEU. Devant Dieu le père, assis sur un trône à droite, on voit, à genoux, Jésus ayant derrière lui le Frère et l'Oraison. Sur l'une des banderoles : *Pater noster qui es ;* sur l'autre : *Petite et accipietis.*

Pl. III. GLORIFICATION DE DIEU. Dieu le père est assis dans le milieu sur son trône; à droite, il y a trois anges le glorifiant; à gauche, la Vierge Marie debout présente à Dieu une couronne destinée à l'épouse de son fils, l'Église, agenouillée sur les marches du trône, la tête couronnée et nimbée. Derrière la Vierge, une femme nue symbolisant *l'âme fidèle.* Au-dessous de ce groupe, le Frère et l'Oraison en prière. Le phylactère qui les accompagne porte : *In celis sãctificẽ nom̃ tuũ.*

Pl. IV. LE RÈGNE DE DIEU. A droite est représenté le Purgatoire sous l'aspect d'un château fort, au-dessus duquel plane un ange : plusieurs pécheurs sont dans les flammes. Dans le haut, à gauche, Dieu le père, vu à mi-corps, dans un nuage; un ange lui présente une âme qu'il vient de délivrer. Le Frère et l'Oraison sont placés au-dessous d'eux, et le phylactère qui est au-dessus porte : *Adueniat regnũ tuũ.* Dans cette édition, l'Oraison n'a pas sur elle d'écusson armorié. Au premier plan, sur toute la largeur de la planche, s'étend le fleuve infernal où roulent trois cadavres : celui d'un païen, celui d'un juif et celui d'un mauvais chrétien, coiffé d'un chaperon en casquette.

Pl. V. SOUMISSION A LA VOLONTÉ DE DIEU. Dans le haut, vers le milieu, Dieu apparaît à mi-corps dans un nuage. Au-dessous, sur un monticule, un bon chrétien debout, tourné vers Dieu, tient un calice.

A droite, est un ange; à gauche l'Oraison et le Frère, ayant au-dessus de leur tête un phylactère portant : *Fiat volūtas tua sīct.* Au premier plan, à gauche, un groupe de juifs; à droite, plusieurs païens; des calices brisés sont à leurs pieds. Au centre, deux mauvais chrétiens, COIFFÉS DE CHAPERONS ET VÊTUS DE HOUPPELANDES, tiennent des calices renversés. Il n'y a en tout que deux rouleaux avec inscriptions.

Pl. VI. LE PAIN RÉEL ET LE PAIN SPIRITUEL. La Charité, représentée par une femme, est assise à une table dressée en biais et portant trois pains : le pain naturel, le pain de grâce et le pain de gloire. Trois hommes sont ses convives : un païen, un juif et un chrétien. Sur le devant de la table, on voit un guerrier A GENOUX, personnifiant la crainte de Dieu. Dans le haut, Dieu le père bénissant. A gauche, au premier plan, l'Oraison et le Frère agenouillés. Le seul phylactère qu'il y ait dans cette planche porte : *Panem n̄ cot' da nobī.*

Pl. VII. RÉMISSION DES PÉCHÉS. Tout en haut, au centre, en voit Dieu le père à mi-corps. A gauche, dans une sorte de chapelle, Jésus-Christ est debout, tout nu, et de sa plaie le sang jaillit abondamment dans un bassin placé plus bas, vers le centre, où trois hommes puisent avec des calices, tandis que trois autres, agenouillés à côté, ont les leurs déjà remplis. Au-dessus de ce bassin, est une femme personnifiant la Charité. Tout en haut, à droite, on voit encore la Charité accompagnée de la Piété. L'Oraison et le Frère sont agenouillés à gauche, au premier plan. Un des quatre rouleaux porte : *Dimitte nob' debita nr̄a.*

Pl. VIII. LES TENTATIONS. Trois femmes personnifiant les Péchés capitaux sont assises à une table abondamment garnie. La première, ayant un diadème pour attribut, représente la tentation diabolique, par l'orgueil et la vanité; la seconde symbolise la tentation charnelle, par la gourmandise et la luxure; elle a un plat pour attribut; la troisième, personnifie la tentation mondaine, par la curiosité et l'avarice; elle a pour attribut un sac d'argent. Toutes les trois SONT COIFFÉES DE LARGES ATOURS EN FORME D'AUVENT. A l'extrémité gauche de la table, est assis un Frère désobéissant que la Mort saisit par l'épaule; au-dessus on voit le diable emporter son âme. Tout en haut, à gauche, apparaît

Dieu le père. Au premier plan, du même côté, l'Oraison et le Frère à genoux. L'un des sept rouleaux porte : *et ne nos inducā ī temp'.*

M. Deschamps s'est trompé dans l'interprétation de cette planche (*Supplément* au *Manuel du libraire*, t. I, col. 471). Il y a vu une satire contre les moines (« l'artiste, dit-il, a voulu personnifier les vices monacaux »), tandis qu'au contraire cette suite a précisément eu pour but l'édification des jeunes Frères ; les figures allégoriques des péchés capitaux deviennent sous sa plume « trois vierges folles » ; il a pris le sac d'argent de l'une pour un hanap, et le diadème de l'autre pour un tambour de basque. Il suffisait cependant de bien regarder et de lire le commentaire de la seconde édition pour éviter de semblables méprises.

Pl. IX. L'Enfer. Manque (voir pour la description du sujet à la seconde édition).

Pl. X. Le Paradis. Il est représenté sous la forme d'un château fort, dans l'enceinte duquel on aperçoit du dehors une foule d'anges. Jésus reçoit à la porte un élu du ciel, la tête tonsurée, tenant à la main un calice ; il est présenté par un ange, derrière lequel se tient une femme personnifiant la Bonne Conscience. Tout en haut, Dieu le père contemple cette scène. Au bas, le bon ange emporte l'âme du Frère obéissant. Au premier plan, à gauche, l'Oraison et le Frère, à genoux ; à droite, deux anges. Le rouleau porte : *Amen.*

Cette première ébauche est encore presque inconnue, n'ayant jamais été suffisamment décrite et aucun fac-similé n'en ayant été donné ; c'est cependant incontestablement l'un des plus anciens monuments de la gravure sur bois. Selon Guichard, les planches de cette édition sont « plus grossières » que celle de la suivante qu'il déclare néanmoins être la copie de l'autre. Renouvier[1] dit que « le style en est hiératique et plutôt imagier qu'artiste », mais que « l'expression en est sérieuse ». « On ne peut y voir, ajoute-t-il, que l'œuvre d'un cartier, étranger même à la confection des caractères xylographiques. Quelle que soit la date relative des deux éditions, la supériorité du style paraît

1. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne.* Bruxelles, 1860 ; p. 80-82.

donner à l'une une priorité que l'archaisme du travail ferait donner à l'autre. » Aucun de ces jugements ne nous paraît juste dans son intégralité. S'il est permis de qualifier, avec Guichard, ces figures de grossières, cette épithète ne saurait être appliquée qu'à leur taille, à l'inexpérience de l'outil. C'était assurément, à raison de sa destination, une œuvre d'imagerie, dont l'auteur ne visait à aucun effet, se bornant aux contours des personnages et des objets, sans chercher à en accuser les formes au moyen des hachures, ce qui ne l'empêcha pas non seulement de leur donner une expression sérieuse, mais mieux que cela : un caractère d'art élevé et de beaucoup supérieur à celui de l'imitation à laquelle elle a servi de modèle. La valeur de la composition se dégage suffisamment de la barbarie du rendu, qui de son côté a l'avantage de nous conduire au berceau même de la xylographie. Nous ne saurions y voir, avec Renouvier, l'œuvre d'un cartier, car il est clair qu'elle ne sort point des mains d'un xylographe de profession. L'introduction d'un Frère, qui est le pivot même de la composition, démontre assez que cette suite d'images a été conçue et exécutée dans un couvent et exclusivement pour l'édification des jeunes novices dans la vie monastique, et non pas à l'usage du grand public, comme tant d'autres xylographies. Son but était de mieux fixer dans l'esprit les préceptes d'un texte manuscrit qu'elle devait accompagner : d'où l'absence de tout texte gravé. Les courtes inscriptions à la main dans les places réservées en blanc sur les phylactères ne devaient servir qu'à faciliter la compréhension du sens mystique des figures.

Les costumes des hommes et des femmes sont ceux des états de Bourgogne du commencement du quinzième siècle ; le texte flamand qui accompagne l'exemplaire de Paris apporte un témoignage de plus en faveur de l'origine flamande de cette œuvre. D'un autre côté, l'exécution matérielle des planches se rapproche d'une manière frappante de celle de l'estampe du musée de Bruxelles, représentant la Vierge entourée de saintes et datée de 1418 (Voir plus haut, p. 3). Nous croyons donc qu'on ne saurait assigner à cette première ébauche de l'interprétation graphique de l'Oraison dominicale une date postérieure à l'année 1420 environ, ce qui la mettrait au premier rang dans la chronologie des gravures sur bois connues.

Deuxième édition.

Cette édition est une copie libre de la précédente. Les inscriptions des rouleaux ne sont plus manuscrites, mais gravées dans la planche, de même que les cinq lignes de texte latin imprimées au-dessus de chaque sujet, dont elles sont séparées par un filet. Le tout est enfermé dans un cadre. Dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, les planches sont collées au dos d'une paraphrase latine manuscrite du *Pater noster*, formant onze pages et terminée par ces mots : *Explicit expositio figuralis super orationem dominicam.*

Le dessinateur de cette édition, tout en suivant la précédente, en a souvent changé et amélioré l'ordonnance, amplifié les détails, rajeuni les costumes. Voici les traits principaux ou les différences les plus saillantes.

Pl. I. Prologue. Au milieu d'une forêt, un Frère (le mot *Frater* est gravé sur son vêtement) est assis devant un couvent, attenant à une église, sur un banc de terre au pied d'un arbre. Il a un livre sur ses genoux, et, les yeux levés vers le ciel, il implore Dieu de lui apprendre à prier (*Dn̄e doce me orare*, dit l'inscription du phylactère qui part de sa main gauche). Devant lui se présente un ange personnifiant l'Oraison (il porte sur sa robe le mot *Oracio*), la tête surmontée d'une croix, et ayant sur l'épaule droite un écusson chargé d'une croix. Il a pour mission d'enseigner au jeune Frère l'Oraison dominicale (le second phylactère porte : *Veni docebo te pater noster*). Une rivière coule autour du couvent. La première ligne du texte offre ce titre : *Exerciciū super Pater noster.*

Pl. II. Un troisième rouleau a été ajouté pour le Christ. L'intitulé du texte est : *Pater noster qui es.*

Pl. III. La femme nue symbolisant l'Ame fidèle tient un calice dans les mains. Le titre est : *In celis sanctificetur nomen tuum.*

Pl. IV. L'Oraison porte sur la poitrine l'écusson armorié. Le mauvais chrétien est coiffé d'un chapeau cylindrique, à bords de devant abattus. Le titre est : *Aduen̄iat regnum tuum.*

Pl. V. Elle a subi de grandes modifications dans les costumes. Les mauvais chrétiens ne sont plus vêtus de houppelandes, mais de justaucorps, et chaussés de souliers à la poulaine. Leurs vêtements sont COUVERTS DE TACHES. L'un est coiffé d'un chaperon entouré d'un bourrelet, avec les appendices passés sous le menton ; la coiffe de l'autre est un chapeau cylindrique comme dans la planche précédente. Entre les deux on lit cette inscription : *Ducam' in bonis dies nostros.* Les phylactères sont au nombre de six, sans compter les tablettes avec inscriptions. Le titre est : *Fiat voluntas tua sicut in celo et in terra.*

Pl. VI. La table est dressée parallèlement au trait de la planche. Les trois convives ont les mains jointes, et rien n'indique la présence parmi eux d'un juif et d'un païen, comme dans la première édition. Le guerrier symbolisant la Crainte de Dieu est DEBOUT, à l'extrême droite. Les rouleaux sont au nombre de six. Le titre est : *Panem nostrum cotidianū da nobis hodie.*

Pl. VII. Les coiffures des personnages sont différentes. Les rouleaux sont au nombre de six, sans compter les tablettes avec inscriptions. Le titre est : *Et dimitte nobis debita nostra sicut et nos* ꝛc.

Pl. VIII. Cette planche est tout aussi curieuse et aussi importante, pour déterminer l'âge de cette œuvre, que celle de la première édition, dont elle diffère complètement pour les costumes des trois femmes. Elles ne sont plus coiffées ici de larges atours, mais de HENNINS ÉLEVÉS, composés d'un bourrelet en pain fendu et d'un voile retombant par derrière. Leur vêtement est une cotardie entr'ouverte en pointe sur la poitrine, et à manches ajustées et collant au bras. Le titre est : *Et ne nos inducas in temptacionē.*

Pl. IX. Tout en haut, à gauche, Dieu le père apparaît dans un nuage. Au-dessous, l'Oraison et le Frère sont agenouillés sur un monticule. Le reste de la planche représente les supplices de l'enfer. Le lieu de damnation est figuré à droite par un château fort, dont on voit l'intérieur par une large ouverture. Dans une cuve enveloppée de flammes, on voit pêle-mêle un pape, un cardinal, un évêque, etc. Au premier plan, une diablesse entraîne vers le bouilloir le *Frère déso-*

Elle a sur tous les livres xylographiques cet avantage inappréciable qu'on peut en préciser la date et le lieu d'origine. On a remarqué, en effet, une parenté très étroite entre elle et les gravures qui ornent un manuscrit portant la date de 1440. Ce dernier volume, conservé à la Bibliothèque de Bruxelles, est célèbre aujourd'hui. Son existence n'a été révélée qu'en 1837, par M. Goethals[1], mais on n'y fit pas plus d'attention qu'à l'article de Dumortier[2]. Ni Ottley, ni Guichard, ni Sotheby n'en eurent connaissance. Renouvier fut le premier à en pressentir et à en signaler l'importance, dans une notice assez détaillée[3], qu'il compléta plus tard[4], mais dont certaines remarques ne sont plus admissibles, depuis la découverte de nouveaux documents. Harzen[5] et Passavant[6] en ont tiré des conséquences d'une grande portée pour l'histoire de la gravure sur bois. Enfin, M. Alvin lui a consacré d'abord une petite notice mais plus complète que les précédentes[7], et ensuite une longue étude qui accompagne une excellente reproduction de toutes les planches de ce manuscrit fameux (*Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Bruxelles*; Bruxelles, 1877; in-fol.). Grâce à cette dernière publication, toutes les questions soulevées par ce manuscrit peuvent être totalement résolues.

Il n'entre pas dans le plan de notre travail de reprendre à notre tour la description de ce précieux volume; nous nous bornerons à consigner les points essentiels.

Le manuscrit en question est un traité mystique intitulé : le Verger spirituel (*Spirituale Pomerium*), où l'âme dévote est instruite dans la manière de s'exercer, à chaque heure du jour, dans des méditations pieuses. Douze pommiers y symbolisent les douze attributs divins. Dans le texte de ce traité sont intercalées douze gravures sur bois, imprimées à l'encre grise, d'un seul côté, sur des feuilles séparées, mais portant des numéros qui correspondent au chapitre en tête duquel elles sont

1. *Lectures relatives à l'histoire des sciences, des lettres et des arts en Belgique*. Bruxelles, 1837. 4 vol. in-8; t. Ier, p. 23.

2. *Notes sur l'imprimerie*. (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. VIII, 1841.)

3. *Des Types et des manières des maîtres graveurs. . . . quinzième siècle*. Montpellier, 1853; p. 14-16.

4. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, déjà citée, p. 79-80.

5. Dans l'*Archiv für die Zeichnenden Künste*; Leipzig, 1855-1856.

6. *Le Peintre-graveur*, t. Ier, pp. 112-113 et 364-365.

7. *Sur le Manuscrit intitulé : Spirituale Pomerium*; Bruxelles, 1864. (Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, deuxième série, t. XVII.)

collées. Une légende en vers léonins, gravée au bas de chaque planche en paraphrase le sens mystique. La rubrique placée au bas de la préface est ainsi conçue (nous transcrivons sans abréviations) : *Editum est hoc spirituale pomerium per humilem fratrem Henricum e Pomerio, canonicum regularem in monasterio Marie Viridis Vallis*. L'auteur de ce traité est Henri Pomerius (nom latinisé de Bogaert, o Van den Bogaerde, signifiant du Verger), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin au prieuré de Groenendael, dans la forêt de Soignes à deux lieues de Bruxelles. Né en 1382, à Louvain, il mourut en 1469 laissant de nombreux travaux ascétiques et mystiques. Le manuscrit du *Spirituale Pomerium* est un de ceux-là et c'est l'original même provenant du prieuré de Groenendael. Ce qui le rend particulièrement précieux, c'est cette date qu'on lit à la fin du traité : *Explicit spirituale pomerium editum anno dñi* M° CCCC° XL° (1440), date répétée encore après l'oraison finale : *Explicit, ut supra, spirituale pomerium editum et completum anno dñi* M° CCCC° XL°.

Aucun doute n'étant permis à l'égard de l'authenticité de cette date de 1440, il est clair que les gravures qui font corps avec le texte, ayant été appliquées sur des places réservées, sont bien certainement contemporaines, et c'est en même temps la plus ancienne date qu'on ait rencontrée dans un livre xylographique.

Une fois ce point acquis, l'horizon s'élargit et s'éclaircit. Les facsimilés de cette œuvre rapprochés de la seconde édition de l'*Exercitium super Pater noster* permettent de constater aisément la communauté de leur origine et la contemporanéité de leur exécution. Les gravures de l'une et de l'autre sont en effet d'une même main : c'est le même style du dessin, la même manière de tailler le bois, les mêmes caractères dans les légendes gravées. Bien mieux, l'écriture même du texte qui les accompagne est encore du même calligraphe. Ce qui confirme cette démonstration, c'est que le chanoine Henri Bogaert, auteur du *Spirituale Pomerium*, est en même temps l'auteur du texte de l'*Exercitium super Pater noster*, ce qui résulte de la liste de ses ouvrages conservée dans un document authentique, écrit vers la fin du quinzième siècle par le chanoine Gilles Van der Hecken, et intitulé *Gazophylacium Sognianum, sive historia sacra nemoris Sogniae* (Bibl. de Bruxelles). On y trouve jusqu'à cinq traités sur l'Oraison

dominicale, dont l'un porte le titre de *Figuralis expositio super Orationem dominicam*, le même précisément que celui de la paraphrase latine manuscrite qui accompagne l'exemplaire de la Bibliothèque nationale (voir plus haut). Il résulte également de l'identité d'écriture des deux volumes, que ce dernier exemplaire provient aussi de la bibliothèque du prieuré de Groenendael, et que probablement il a été exécuté aussi sous les yeux de l'auteur. Il en serait de même de l'exemplaire unique de la première édition avec texte flamand : M. Alvin affirme que c'est l'original même du traité de Bogaert, et que Sanderus, dans la *Bibliotheca belgica manuscripta*, signale ce livre comme étant encore présent sur les rayons de la bibliothèque de Groenendael en 1641.

La seconde édition de l'*Exercitium super Pater noster* ayant ainsi été exécutée à une date très voisine de 1440, les gravures de la première édition sont antérieures d'au moins vingt ans, sinon de beaucoup plus, ce qui, comme nous l'avons déjà dit, résulte même *à priori* du genre de costumes qui y sont reproduits. Et, à ce propos, il est bon de noter que quelques personnes ont cru voir, dans les deux mauvais chrétiens de la planche V de la seconde édition, Charles le Téméraire et Louis XI, le premier à cause de son costume bourguignon, le second à cause de son chapeau en forme de casquette. Les taches dont ils sont couverts feraient allusion aux longs démêlés de ces deux princes. Cette hypothèse, qui ne saurait même tenir devant la simple logique, tombe en présence de la date de cette œuvre. Les costumes mêmes sur lesquels on a voulu l'asseoir s'y opposent.

Reste à savoir à qui l'on doit l'exécution de ces xylographies. Rien ne prouve qu'elles aient été l'œuvre de l'auteur même du texte, comme le veulent plusieurs iconographes, mais il paraît incontestable qu'elles ont vu le jour dans le cloître même de Groenendael. Il suffit, en effet, de rappeler ce que nous avons dit plus haut, que l'idée des gravures de l'Oraison dominicale, complétant celle du traité mystique auquel elle servait d'illustration, est essentiellement d'origine monastique et tendant à un but spécial et restreint ; il est non moins important de remarquer que la première planche de la seconde édition du *Pater noster* représente un couvent situé au milieu d'une forêt, ce qui s'applique à merveille à l'un des trois prieurés de la

magnifique forêt de Soignes, habités au quinzième siècle par les chanoines réguliers du même ordre, et plus particulièrement à celui de Groenendael, le plus important des trois. Les éléments nécessaires pour associer les arts du dessin aux lettres sacrées ne manquaient pas dans cette maison. Ce couvent avait, en effet, été habité par les Frères de la vie commune qui se vouaient à la propagation des doctrines religieuses au moyen de livres, et les chanoines réguliers de Saint-Augustin procédaient directement d'eux. Au surplus, on a des preuves que de nombreux artistes venaient y faire retraite, entre autres les célèbres peintres Dirk Steuerbout et Hugo Vander Goes. On est donc autorisé à admettre que les travaux xylographiques dont il s'agit y ont été exécutés soit par des frères, soit avec le concours des artistes, hôtes du monastère. Il est présumable que les estampes qui constituent la conception originale du *Pater noster* étaient dues aux Frères de la vie commune, et que le prieur Henri Bogaert, les trouvant trop arriérées comme art, mais cependant utiles comme idée, les a fait redessiner et regraver avec l'adjonction d'un texte, pour en faire un livre plus régulier.

Deux feuillets anopistographes d'une *Bible des Pauvres* xylographique se trouvant reliés avec le *Spirituale Pomerium,* il ne serait pas impossible que celle-là eût aussi une même origine. En tout cas, il semble légitime de conclure de tout ce qui précède qu'il faudrait attribuer plus d'une des xylographies néerlandaises aux Frères de la vie commune et aux moines de la forêt de Soignes, comme certains iconographes l'ont supposé non sans raison.

Troisième édition.

Elle est tirée sur les mêmes planches que la seconde, avec l'addition, au bas de chaque page, de trois lignes de texte flamand gravé, dont les caractères sont identiques avec ceux du texte latin.

On n'en connaît que l'exemplaire conservé à la bibliothèque de la ville de Mons, incomplet des deux derniers feuillets.

DEFENSORIUM INVIOLATÆ VIRGINITATIS B. V. MARIÆ

OU

DE GENERATIONE CHRISTI

(*De l'Immaculée Conception de Jésus-Christ*).

Les éditions de ce livre singulier étant dépourvues de titre, on lui en a appliqué plusieurs, et souvent erronés. Il a été désigné sous les dénominations suivantes : *Historia Beatæ Virginis Mariæ ex Evangelistis et Patribus excerpta et per figuras demonstrata; Defensorium inviolatæ Beatæ Mariæ Virginis; Defensio immaculæ conceptionis B. V. M.; — De Mariæ Virginis intemerata generatione Christi.* Il est essentiel de faire remarquer qu'il n'est nullement consacré à l'histoire de la sainte Vierge et qu'il ne s'occupe point de *son* immaculée conception, mais exclusivement de celle de Jésus-Christ.

Après avoir invoqué l'autorité de saint Ambroise, de saint Augustin, de saint Jérôme et de saint Grégoire, l'auteur du texte cherche à démontrer l'immaculée conception de Jésus-Christ par voie de comparaisons, les unes plus extraordinaires que les autres, puisées sans distinction aux sources sacrées et profanes. Parmi les auteurs qu'il cite en faveur de sa thèse, Job et Ezéchiel se trouvent à côté de Boèce et de Justin, saint Augustin fraternise avec Térence et Ovide, Albert le Grand donne la main à Tite-Live, saint Isidore va de pair avec Zoroastre, qui sont censés se prêter un appui mutuel. On y a juxtaposé, sous forme de distiques latins, des sujets empruntés à l'histoire naturelle, à la mythologie, aux croyances chrétiennes et des arguments tirés des pères de l'Église, des poètes et des historiens pour affirmer la possibilité physique et morale d'une conception miraculeuse. Pour donner une idée de l'excentricité de la démonstration qu'on en prétend faire, il suffira de citer quelques exemples :

Si Cyrus a canicula nutritus claret,
Cur Christum juvencula Virgo non generaret?

Si Cyrus a pu être allaité par une chienne, pourquoi une jeune Vierge n'aurait-elle pu engendrer le Christ?)

Si ova strucionis sol excubare valet
Cur veri solis opere Virgo non generaret?

(Si le soleil fait éclore des œufs d'autruche, pourquoi la Vierge n'aurait-elle pu engendrer par l'effet du vrai Soleil?)

Si socios Dyomedis aves factos apparet,
Cur Redemptorem hominis Virgo non generaret?

(S'il est constant que les compagnons de Diomède ont été changés en oiseaux, pourquoi la Vierge n'aurait-elle pu engendrer le Rédempteur du genre humain?)

Postérieurement, dans des éditions typographiques, un commentateur a trouvé bon d'appuyer ces arguments à l'aide de nouveaux exemples qui se valent. En rapportant que saint Augustin affirme la vérité de la métamorphose des compagnons de Diomède en oiseaux, il ajoute : « ce qui n'est pas plus merveilleux que ce que nous savons des abeilles et des scarabées qui naissent de la chair putréfiée des bœufs et des chevaux, ainsi que des scorpions qui sont engendrés par les écrevisses. »

Ce livre est d'origine germanique et il en existe plusieurs éditions xylographiques et typographiques que nous allons passer en revue.

ÉDITIONS XYLOGRAPHIQUES

Première édition.

Cette édition compte seize feuillets petit in-folio, imprimés d'un seul côté, au frotton, à l'encre brune. Les deux premières pages ont chacune deux figures qui représentent : saint Ambroise, saint Augustin, saint Jérôme et saint Grégoire, tous coiffés de bonnets de docteur. Les quatorze planches qui suivent sont divisées en quatre compartiments, sauf la septième qui n'en a que trois, et chaque compartiment contient une figure avec quelques lignes de texte au-dessous. Le nombre total de sujets est de cinquante-neuf. Ces seize feuillets forment huit cahiers

dont chacun porte, dans la marge du fond, en guise de signature, une grande initiale gothique (A à H), moitié sur une page, moitié sur la page en regard.

Il ne serait pas sans intérêt de transcrire tous ces distiques étranges qui ont servi de thème à l'illustrateur, mais comme les différences entre les éditions xylographiques sont tranchantes à première vue, nous nous dispenserons de donner la liste des sujets, qu'on trouvera, d'ailleurs, pour cette édition, dans l'ouvrage de Sotheby (t. II, pp. 63-71).

Le texte de cette édition est en GOTHIQUE CURSIVE, imitant l'écriture. Il commence ainsi : *AMbrosius In examer˜* || *libro secundo. . . . .* A la même page, au bas du deuxième compartiment, on trouve cette inscription : F. W. 1 Q. A O. (1470). Ces initiales F. W. désignent incontestablement le peintre Frédéric Walthern, de Nordlingen, le dessinateur d'une édition allemande de la *Bible des Pauvres* que nous avons décrite plus haut (p. 92).

Waagen[1] et Renouvier[2] placent cette édition au second rang, avec cette différence que le premier la considère comme antérieure à celle décrite par Heinecken (voir plus bas), et le second, comme postérieure. « La taille, dit-il, a des hachures plus multipliées, les figures y sont exagérées, grimaçantes et chargées de détails puérils étrangers aux autres éditions. Saint Augustin a des lunettes, un lapin se réfugie sous les jambes de Danaé, représentée, elle aussi, comme exemple de grossesse immaculée. C'est par de pareils traits que l'esprit allemand se trahit. » Ce jugement a été trop hâtif, car Renouvier ne s'est point aperçu qu'à la page précédente il avait déclaré que l'édition décrite par Heinecken est imprimée à la presse, en caractères mobiles et à l'encre noire, ce qui la rend forcément postérieure. Son article dans son entier, d'ailleurs, laisse à désirer. Heinecken n'a pas connu cette édition. Sotheby a donné les fac-similés de la première et de la dernière page, d'après l'exemplaire colorié du Musée Britannique, acheté pour la somme de 1,000 francs à la vente Delessert, en 1848.

La Bibliothèque nationale en possède un très bel exemplaire, non colorié, et il s'en conserve un autre à la bibliothèque de Munich. Un

1. *Treasures of Art*, t. I, p. 307.
2. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, p. 99.

double, provenant de cette dernière, a été payé 1,255 francs à Augsbourg, en 1858, pour la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg.

L'exemplaire de la collection Weigel (nº 281), qui a atteint en 1872 le prix de 1,502 thalers (4,130 fr. 50), était de cette édition, bien que le catalogue ait oublié de mentionner qu'il porte la date de 1470.

Seconde édition.

Elle compte vingt-huit feuillets petit in-folio, imprimés d'un seul côté, à l'encre brune, dont chacun porte au bas, dans la bordure, une grande initiale gothique en guise de signature (A à Z; les lettres A K Z sont répétées deux fois). Cinq pages (la première, la vingt-deuxième et les trois dernières) n'ont que du texte; chacune des autres contient deux gravures, excepté la dix-huitième (seconde signée K) qui n'en offre qu'une, *la Nativité*, ce qui fait en tout quarante-cinq sujets. Ceux des quatre premières figures de l'édition précédente, représentant les docteurs de l'Église, de même que douze autres sujets, n'ont pas été donnés dans celle-ci, où, par contre, on en trouve deux nouveaux : celui du bas de la planche signée 𝔔, qui représente saint Macaire, et le premier de la planche 𝔜, qui représente Jupiter métamorphosé en taureau surprenant Europe.

Les figures de cette édition ne doivent, à celles de 1470, que la communauté des sujets qui ont été traités différemment. Le dessin en est suffisamment correct, mais la gravure confine davantage à l'imagerie. Les légendes sont presque identiques.

La première page commence ainsi : *Magnarum rerum ꝓfunditas* || *Quamuis solius et suꝑintelle* = || *ctualis lucis irradiacione sit* || *rimanda. . . . .* Elle offre trente lignes de texte. L'ordre des sujets n'est pas le même que dans l'édition précédente : le premier de celle-ci correspond au quatrième de la planche XIV de l'autre, et le dernier au troisième sujet de la planche XII. Le texte de la dernière page nous fait connaître en même temps le nom de son auteur, et aussi celui de l'imprimeur du volume. Voici les lignes concernant le premier, que nous reproduisons sans abréviations : *Quas ad laudes virginis gloriose Reverendus pater frater* Franciscus de Resza, *ordinis fratrum predi-*

catorum sacreque theologie doctor, in unum opusculum redegit ut subjecta oculis forma etiam animi sit oblectacio legentibus per oculis habita memorie impressio et devote amplexantibus ad vite eterne beatitudinem adepcio. Le nom de l'imprimeur est indiqué dans le colophon suivant : JOHANNES EYSENHŮT *impressor* || *Anno ab incarnacōis dñice M°* | *quadringentesimo septuagesimo* 1° (1471). Le dominicain François de Retza (nom tiré d'une petite localité en Autriche), professa pendant trente-cinq ans à Vienne et mourut en 1425. On croit qu'il n'est l'auteur que du commentaire additionnel occupant les cinq pages entières de cette édition, et non point des syllogismes inscrits sur les figures et empruntés à l'édition de 1470. On lui doit aussi un gros volume de théologie morale, intitulé : *Comestorium vitiorum*, qui est le premier livre daté (1470) imprimé à Nuremberg. On ne possède aucun renseignement sur le graveur-imagier Jean Eysenhut, et on ignore même dans quelle ville il a exercé. En tout cas, il est bien certain que son édition de la xylographie dont nous nous occupons a vu le jour en Allemagne et nullement dans les Pays-Bas, comme le prétend Waagen, qui la place chronologiquement au premier rang, ce à quoi sa date s'oppose absolument.

Cette édition, également inconnue à Heinecken, a été décrite pour la première fois par Jacobs et Ukert[1], d'après l'exemplaire complet de la bibliothèque ducale de Gotha; ensuite par Falkenstein[2], qui l'a mise en parallèle avec l'édition décrite par Heinecken; enfin par Sotheby, qui a donné le fac-similé de la première, de la deuxième et de la dix-huitième page, d'après l'exemplaire non colorié du Musée Britannique, dépourvu des deux dernières pages (acquis en 1854). En dehors de ces deux exemplaires, Brunet en signale un troisième, payé 800 francs, à Paris, en avril 1858, à la vente de M. Martelli, de Florence. Nous croyons qu'il est au Musée de Berlin.

Passavant, en parlant de cette édition[3], l'a, par une singulière inadvertance, confondue avec celle décrite par Heinecken, dont nous allons nous occuper.

1. *Beiträge zur älteren Literatur;* Leipzig, 1835; t. I. p. 98-114.
2. *Geschichte der Buchdruckerkunst;* Leipzig, 1840; in-4, p. 34-38.
3. *Le Peintre-Graveur,* t. I, p. 61.

ÉDITIONS TYPOGRAPHIQUES

A. — C'est l'édition décrite par Heinecken et présentée comme ayant été entièrement exécutée sur des planches de bois, mais les iconographes de nos jours inclinent à penser que le texte en a été imprimé en caractères mobiles. L'impression est faite à la presse, à l'encre noire, d'un seul côté des feuillets qui sont au nombre de seize, comme dans l'édition xylographique de 1470. Elle en est, en effet, une imitation, mais bien inférieure au point de vue de l'art. Les figures sont à grosses tailles, avec peu de hachures. Presque toutes sont en contre-partie. Celles des deux premières pages ne sont pas placées dans le même ordre, et les personnages ne sont pas vêtus de même : saint Grégoire est représenté en pape, saint Jérôme en cardinal, saint Augustin et saint Ambroise en évêques. Le texte n'est plus en caractères cursifs, mais bien en gros caractères gothiques.

Dibdin croit que cette édition a été exécutée à Ulm, vers 1480, mais elle doit être antérieure à 1475. Heinecken en a donné le fac-similé de la dernière page, d'après l'exemplaire ayant alors appartenu à Girardot de Préfond. Il provenait de Gaignat (vendu 352 francs), et fut acheté 1,560 francs à la vente Mac Carthy pour la Bibliothèque nationale. C'est le seul connu jusqu'à présent. Renouvier se trompe lorsqu'il dit que cet exemplaire appartient au Musée Britannique.

B. — Édition décrite par Hain (n° 6084), composée de vingt-neuf feuillets (plus un trentième blanc, en tête), petit in-4, imprimée en caractères gothiques. Le volume commence ainsi : *Hañc plenā gratiā Salutare mēte Serena...* Elle est ornée de cinquante-trois gravures sur bois, imitées de l'édition précédente. Au-dessus de chaque gravure il y a le même distique latin que dans les éditions précédentes, suivi d'une traduction en quatre vers allemands, dont Hain n'a pas parlé : au bas, il y a un commentaire latin en prose. Quatre pages n'ont pas de gravures. L'ouvrage finit à l'avant-dernier feuillet ; le dernier n'offre au recto qu'une gravure représentant la Vierge au croissant : le verso est blanc. Cette édition sans lieu ni date est un des premiers livres imprimées à Eichstædt (Bavière), par George et Michel Reyser, plutôt vers 1475 que vers 1470, comme on l'a affirmé. Les

caractères sont les mêmes que ceux de Keysere et Stoll, seconds typographes de Paris et concurrents de Géring. Weigel possédait de cette édition un exemplaire relié en maroquin vert, incomplet du dernier feuillet (vendu 75 francs). Un exemplaire, relié en maroquin brun, figure dans le catalogue de la précieuse bibliothèque de M. Hugh (*London*, 1880; t. II, p. 412).

C. — Édition décrite par Hain (n° 6085), exécutée par les mêmes presses que la précédente, avec laquelle elle est identique, sauf variantes typographiques dans le texte. Elle commence ainsi : *Hanc plenam gracia Salutare mente Serena...* La Bibliothèque nationale possède un exemplaire de cette édition. L'exemplaire Weigel, relié en maroquin vert, a été vendu 187 fr. 50 c.; c'est peut-être le même que celui qui figure dans le catalogue Hugh. A cette édition appartenait l'exemplaire Bearzi, relié en maroquin vert (vendu 56 francs), décrit plus amplement dans le catalogue Libri, de 1859 (n° 1567), et revendu 13 liv. 5 sh.

On est autorisé à croire que l'exemplaire de Loménie de Brienne, relié en maroquin rouge, et décrit par Laire (t. I, p. 209, n° 223), sous ce titre erroné : *Vita B. M. Virginis allegorice scripta*, était de la même édition. D'après le catalogue, il commençait ainsi : *Hanc plenā gratia salutare mente serena*, mais nous croyons que cette ligne n'a pas été copiée avec exactitude. Il a été vendu 60 francs. Il doit en être de même pour l'exemplaire Renouard, relié en maroquin bleu, annoncé en vingt-huit feuillets, mais qui était sans doute incomplet. Nous croyons aussi que c'est à cette édition qu'appartenait l'exemplaire Solar, relié en maroquin brun, doublé de maroquin rouge par Hardy (vendu 450 francs), annoncé sous ce titre factice, le même que celui appliqué à l'exemplaire Renouard : *Historia Virginis Mariæ, exemplis naturalibus comprobata et figuris ligno incisis repræsentata*, avec cinquante-trois figures sur bois, accompagnées, dit le catalogue, pour la plupart, de légendes en latin et en *flamand*, ce qui doit être inexact.

D. — *Defensoriū inuiolate perpe=* || *tueq̄ virginitatis. castissime* || *dei genitricis Marie.* || *In quo adducuntur XLVI. naturalia et mirabilia exemplar claroru scriptoru auctoritate roborata; et experiētia*

rerum comprobata. Cette édition sans lieu ni date, ni nom d'imprimeur, dans le format in-4, en caractères gothiques, est la première qui soit pourvue d'un titre. Le texte commence ainsi : *Hanc plena* (sic) *gracia Salutare mente Serena.* Elle est mentionnée par Hain (n° 6086), et figure aussi dans la bibliothèque de M. Hugh. Les figures sur bois sont des copies de celles des éditions de Reyser.

E. — *De Virginitate Beatæ Mariæ figuralia scripta.* Édition in-4, en caractères gothiques, sans lieu ni date, composée de vingt-neuf feuillets, ornée de cinquante-trois gravures sur bois, accompagnées de vers latins et *allemands.* Nous ignorons si c'est un titre factice ou non. Un exemplaire de cette édition, relié en maroquin vert par Trautz-Bauzonnet, et annoncé dans le catalogue de Techener, 1855 (n° 1683), au prix de 250 francs, a été acheté par le marquis de Morante, et fut payé à sa vente 610 francs, pour l'Angleterre.

On voit que, malgré son caractère puéril et la pauvreté de son illustration, ce livre a joui d'un très grand succès.

SPECULUM HUMANÆ SALVATIONIS

(*Miroir du salut humain.*)

Bien qu'il ne se rattache que par un faible lien aux ouvrages xylographiques, ce livre est peut-être le plus important de cette classe. La remarquable exécution des gravures dont il est orné le place au premier rang, et il a aussi fourni la matière à des discussions passionnées, touchant le grand problème, non encore résolu, des origines de l'imprimerie. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier point.

Le *Speculum* est une sorte d'histoire moralisée de la rédemption du genre humain; la matière en est empruntée aux littératures grecque et latine, à l'Ancien et au Nouveau Testament, ainsi qu'aux légendes et traditions populaires de l'époque où il a été composé. Comme idée, le *Speculum* ressemble à la *Bible des pauvres*, avec cette différence que le texte ici n'est plus l'accessoire, mais le principal de l'œuvre.

On trouve quarante-cinq chapitres et cent quatre-vingt-douze figures dans les manuscrits du *Speculum*, lorsqu'ils sont complets. En tête il y a ordinairement un prologue et une table des matières.

Les chapitres I-XLII sont composés chacun de quatre sujets : le premier, qui est le principal, représente le type, les trois suivants sont les sujets correspondants ou les antitypes. Ainsi, dans le chapitre XXXI, le type est *la Résurrection*, et les antitypes, *Samson enlevant les portes de Gaza*, *Jonas sortant de la baleine*, et la *Construction du temple de Salomon*. L'auteur cherche ainsi à établir le rapport intime qui existe entre le Nouveau et l'Ancien Testament qui n'en serait que la figure.

Une espèce de supplément ou d'appendice est formé par les chapitres XLIII, XLIV et XLV. Il a été supprimé dans la plupart des éditions.

Le prologue, la table des matières même sont écrits dans une prose latine rimée. On n'y trouve ni mesure, ni quantité : des vers ont dix syllabes, et d'autres jusqu'à vingt-cinq. En voici un échantillon :

Incipit speculum humane salvacionis
In quo patet casus hominis et modus reparacionis
In hoc speculo potest homo considerare
Quam ob causam creator omnium decrevit hominem creare

Pater omnia videns quomodo per dyaboli fraudem sit damnatus
Et quomodo per misericordiam Dei sit reformatus.

Heinecken dit que le plus ancien manuscrit qu'il a vu (l'un des trois de la Bibliothèque impériale de Vienne) remonte au douzième siècle, mais il est établi que ce volume est du quatorzième siècle.

Guichard[1] fait observer avec raison que l'auteur de ce livre cite l'histoire scolastique de Pierre Comestor, mort en 1185; la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, mort en 1298; saint François d'Assise et saint Dominique, dont le premier termina sa vie en 1226 et le second en 1221. Ces citations prouvent que le *Speculum* ne saurait remonter qu'au treizième siècle, au plus tôt.

Les manuscrits de cette œuvre sont nombreux, soit avec, soit sans miniatures.

Guichard a le premier mentionné un manuscrit de la Bibliothèque nationale (fonds latin, n° 9584), important en ce qu'il nous fournit la date de la rédaction du *Speculum*. Il commence ainsi: *Incipit prohemium cujusdam nove compilationis edite sub anno millesimo CCC 24.* NOMEN NOSTRI AUCTORIS HUMILITATE SILETUR *et titulus sive nomen operis est Speculum humane salvationis*, etc. Ce manuscrit est incomplet, ne contenant que dix-huit feuillets; c'est un petit in-folio. On y compte deux feuillets préliminaires, dont la première page est ornée d'encadrements; suivent seize feuillets. Deux miniatures sont en tête de chaque page; le sujet de chacune est indiqué au-dessus. Le recto du premier feuillet et le verso du dernier sont blancs; il y a en tout soixante miniatures non encadrées. Nous les trouvons beaucoup plus remarquables que celles du manuscrit de l'Arsenal que nous allons décrire; nombre d'entre elles peuvent être citées. Elles sont d'origine italienne, et ne paraissent remonter, ainsi que le livre, qu'aux dernières années du quatorzième siècle.

On trouve à la bibliothèque de l'Arsenal un manuscrit, aussi sur vélin, portant la même indication de l'année 1324 comme celle de la composition de cet ouvrage. Il semble complet, et se compose de quarante-deux feuillets. Le format est petit in-folio. Il commence par deux feuillets de texte sur deux colonnes, au recto et au verso.

1. *Notice sur le Speculum humanæ salvationis*; Paris, Techener, 1840. In-8.

Quarante feuillets offrent deux miniatures coloriées en tête de chaque page, ce qui en porte le nombre à cent soixante. Elles ont été exécutées par un artiste italien. Quoiqu'elles ne soient pas sans mérite, nous ne pouvons les attribuer, comme on l'a fait, à Taddeo Gaddi ni à Giotto. Toutefois, il a été exécuté en Italie, et les preuves s'en trouvent spécialement dans les miniatures suivantes : le *Temple de Salomon*, où l'on voit une tour à créneaux dans le genre italien; l'*Enfant prodigue :* un des personnages porte le costume florentin; *Michol se moquant de David :* le bâtiment qui y est représenté rappelle ceux de l'Italie; les *Funérailles d'Abner*, *Hora prima et quarta tristitia beate virginis :* on y voit des costumes florentins du quatorzième siècle. Le caractère italien se reconnait dans plusieurs autres sujets. Les miniatures de ce manuscrit n'ont aucune ressemblance avec celles du *Speculum* xylographique. Quatre d'entre elles ont été reproduites dans les *Arts somptuaires* de M. Louandre. Le livre paraît avoir été écrit vers 1380, et même plus tôt.

La bibliothèque du Musée Britannique possède quatre manuscrits du *Speculum*. L'un d'eux porte ce colophon : *Anno dñi millesimo C°C°C° lxxviiij* (1379) *xvii kal' Mense D'cēb's sunt' ē lib' iste p ulricū sacerdote d'Ost'houē lib' q. dat'* CHUNRADI *scriptoris public' auctoritate Impiali nōri'*. D'après cette note, ce manuscrit, acheté en 1379, était alors attribué à un nommé Conrad. Or, le célèbre abbé Tritheim, historien du seizième siècle, attribue la composition du *Speculum* à Conrad d'Alzheim (*de Altzeia*), dans le diocèse de Mayence, *qui florissait en* 1370, et il ajoute que Jean Andreas, de Bologne, un jurisconsulte renommé, *mort en* 1348, fit des additions à cet ouvrage, sous le titre de *Speculum S. Marie Virginis* (nous en décrirons plus loin une édition). Il en résulte que le *Speculum humane salvationis*, forcément antérieur à 1348, a bien pu être l'œuvre de ce Conrad d'Alzheim, et remonter à 1324, comme l'indiquent les deux manuscrits de Paris. La chose a d'ailleurs peu d'importance pour nous.

Ce livre a été traduit, ou plutôt imité en prose française, en 1449, et, à part les éditions imprimées, on en connaît plusieurs manuscrits.

Le plus important est à la Bibliothèque nationale (f. fr., n° 6375), et il est intitulé : *Miroir de la salvation humaine*. On y trouve un très grand nombre de miniatures. La première, qui est double et très

grande, représente d'un côté l'auteur écrivant son livre; du côté opposé, Dieu dans les airs, armé d'un faisceau de flèches, montre un écrit à la Mort. La miniature suivante fait voir des hommes renversant et sciant un arbre mort, puis vient celle de la présentation du livre à un grand personnage. On compte pour le corps de l'ouvrage cent quatre-vingt douze autres miniatures. La dernière représente encore l'auteur écrivant. On lit après : *Sensuit la table du miroir de la saluation humaine que frere vincent De beauvais jacobin et maistre en theologie jadis confesseur du Roi de France Monseigneur Saint loys fist et compila en latin rimes de doublettes Lequel a este translate en cler francois par Jo . mielot sans y Riens mettre du sien, l'an de grace mil quatre cens quarāte-neuf en la forme et stile quil appert cy dessus.*

Un autre manuscrit en français se trouvait dans la bibliothèque de M. Cigongne, achetée en bloc par Mgr le duc d'Aumale. Il est ainsi décrit dans le catalogue (nº 24) :

« *Le Miroir de l'humaine salvation*, traduction française du *Speculum humanæ salvationis* de Vincent de Beauvais. Grand in-folio, relié en bois, recouvert de veau fauve chargé d'ornements à froid, avec coins, clous et fermoirs en cuivre.

« Superbe manuscrit du quinzième siècle, sur vélin, à deux colonnes ayant en tête de chacune une miniature. En tout cent soixante-huit. Les quatre miniatures que l'on voit, lorsque le livre est ouvert, représentent l'une un sujet du Nouveau Testament et les trois autres des faits analogues, presque tous tirés de l'Ancien Testament.

« Ce magnifique manuscrit a fait partie de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, et il est décrit dans la *Bibliothèque protypographique ou librairies des fils du roi Jean*. . . par M. Barrois. » Il venait antérieurement des cabinets Duriez et Bruyères-Chalabre.

Dans le catalogue de la vente Crozet faite en 1841, nous trouvons :

« *Le Miroir de l'humaine salvation*. Traduction française du *Speculum* de Vincent de Beauvais. In-folio, maroquin rouge. Manuscrit gothique du quinzième siècle, sur peau de vélin, orné de cent soixante-huit miniatures et quarante-trois lettres, décorées en or et en couleur, quarante-trois feuillets à deux colonnes. Chacune d'elles est surmontée d'une miniature de 92 millim., tant en hauteur qu'en largeur. »

Il était, si nos souvenirs sont exacts, inférieur à celui que possédait M. Cigongne. Vendu 1,190 francs.

On voit qu'il y a deux sortes de manuscrits de la traduction française : l'un possédant cent quatre-vingt-douze figures et les deux autres cent soixante-huit seulement.

L'attribution de ce livre à Vincent de Beauvais est erronée. Suivant l'opinion de M. Paulin Paris, le mot *Speculum*, qui se trouve en tête des compilations du confesseur de saint Louis, a pu être cause de cette erreur, tant de la part des scribes que de celle du traducteur. Le *Speculum majus* ou *Bibliotheca mundi* de Vincent de Beauvais a quatre parties intitulées : 1. *Speculum naturale ;* 2. *Speculum morale ;* 3. *Speculum doctrinale ;* 4. *Speculum historiale*.

Le *Speculum humanæ salvationis*, très en vogue au moyen âge, comme l'atteste le nombre des manuscrits parvenus jusqu'à nous, a eu, par rapport aux autres ouvrages ascétiques célèbres, relativement assez tard les honneurs de l'impression, et encore sous une forme réduite. Il en a été publié beaucoup d'éditions tant dans le texte original, qu'en versions ou imitations en hollandais, en allemand et en français. Parmi ces éditions, les plus anciennes sont au nombre de quatre, deux en latin et deux en hollandais, dont ni l'imprimeur ni la date ne sont connus, et autour desquelles se perpétue la discussion au sujet du berceau de l'art typographique proprement dit. Avant d'entrer dans les détails, nous ferons connaître l'économie générale de ces quatre éditions qui paraissent être sorties de la même officine.

Le livre débute par une préface imprimée à longues lignes. Le texte est réduit à vingt-neuf chapitres, dont chacun occupe deux pages se faisant face, et disposés sur deux colonnes. Au-dessus du texte, une gravure sur bois à deux compartiments séparés par un pilier très mince, faisant corps avec le cadre gothique général, offre deux sujets dont chacun se rapporte à la colonne respective du texte. Au bas de chaque sujet il y a une courte légende explicative. Il y a ainsi cent seize figures seulement, tandis que les manuscrits les plus complets en offrent cent quatre-vingt-douze.

Ces gravures étant les mêmes dans les quatre éditions précitées, nous en donnerons d'abord la table, avec les légendes respectives, que nous transcrivons sans tenir compte des nombreuses abréviations dont elles sont hérissées.

Ch. I[e]

1. Chute de Lucifer. *casus luciferi.*	Création d'Ève. *deus creauit hominem ad ymaginem & similitudinem suam.*
2. Défense faite à Adam et à Ève. *de omni ligno paradisi comedetis.*	Le Serpent séduit Ève. *nequaquam moriemini sed eritis sicut discernentes bonum et malum.*

Ch. II

3. Adam et Ève mangent du fruit défendu. *mulier decepit virum ut secut comederet.*	Ils sont chassés du paradis. *angelus expulit eos de paradiso gladio ignito.*
4. Adam laboure la terre et Ève file. *hic adam operatur terram in sudore vultus sui.*	L'Arche de Noé. *archa noe.*

Ch. III

5. La Naissance de la sainte Vierge prédite. *hic annunciatur ortus marie.*	Le Roi Astiages voit en songe la vigne. *rex astrages* (sic) *mirabile vidit sompnium.*
6. Le Jardin et la fontaine, emblème de la sainte Vierge. *ortus conclusus fons signatus.*	Un Ange arrête Balaam monté sur son âne. *balaam prenunciauit ortum marie in stella.*

Ch. IV

7. Nativité de la Vierge. *natiuitas gloriose virginis marie.*	Arbre de Jessé. Généalogie de David. *egredietur virga de radice yesse.*
8. La Porte fermée, autre emblème de la sainte Vierge. *clausa porta significat beatam virginem mariam.*	Le Temple de Salomon, autre emblème de la sainte Vierge. *templum salomonis significat beatam mariam.*

Ch. V

9. La Sainte Vierge présentée au temple. *Maria est domino in templo.*	La Table d'or offerte dans le temple du soleil. *Mensa aurea in sabulo oblata est in templo solis.*
10. Jephté consacre sa fille au Seigneur. *Jepte obtulit filiam suam domino.*	La Reine Sémiramis dans un jardin suspendu. *Regina persarum contemplabatur patriam in orto suspensili.*

Ch. VI

11. Mariage de la sainte Vierge. *Hic virgo maria desponsatur Joseph.*	Mariage de Sara avec Tobie. *Hic zara desponsatur thobie iuniori.*
12. Tour sur laquelle deux hommes sonnent de la trompette. *Hec turris dicta baris significat mariam.*	Tour de David à laquelle sont attachés mille boucliers. *Hec turris dauid de qua pendebant mille clypei.*

Ch. VII

13. L'Annonciation.	**Le Buisson ardent.**
Hic annunciatur ihesus per angelum virgini marie.	***dominus apparuit moysi in rubo ardenti.***
14. Gédéon et la toison.	**Rebecca offre à boire à l'envoyé d'Abraham.**
Vellus gedeonis repletum etiam terra sicca manente.	***Rebecca nuncio abrahe potum tribuebat.***

Ch. VIII

15. Nativité de Notre-Seigneur.	**L'Echanson de Pharaon voit la vigne pendant son sommeil.**
Natiuitas domini nostri ihesu christi.	***pincerna pharaonis vidit in sompnis vineam.***
16. La Verge d'Aaron.	**L'Empereur Auguste et la Sibylle.**
Virga aaron floruit contra naturam virtute divina.	***Sibilla vidit virginem cum puero.***

Ch. IX

17. Adoration des Mages.	**Les Trois Mages voient l'étoile.**
Tres magi adorant puerum cum muneribus.	***Tres magi viderunt novam stellam in oriente.***
18. Les Trois Braves apportent à David l'eau de la citerne.	**Trône de Salomon.**
Tres fortes attulerunt dauid regi aquam de cisterna.	***Thronus salomonis.***

Ch. X

19. Présentation au temple.	**L'Arche du vieux testament.**
Maria obtulit filium suum in templo.	***Archa testamenti significat mariam.***
20. Le Chandelier du temple de Salomon.	**Samuel enfant offert au Seigneur.**
Candelabrum templi salomonis.	***Puer samuel oblatus est domino.***

Ch. XI

21. Fuite en Égypte.	**Les Égyptiens adorent l'image de la sainte Vierge.**
Omnia ydola corruerunt intrante ihesu in egiptum.	***Egipcij fecerunt ymaginem virginis cum puero.***
22. Le jeune Moïse méprise la couronne de Pharaon.	**Nabuchodonosor voit en songe la statue.**
Moyses projecit coronam pharaonis et fregit.	***Nabugo' vidit statuam grande min sompno.***

Ch. XII

23. Baptême de Notre-Seigneur.	**La Mer d'airain, pour se laver à l'entrée du temple.**
Ihesus baptisatus est a iohanne in iordano.	***Mare eneum in quo ingressuri in templum lauabantur.***

24. Naam guéri de sa lèpre.
Naam leprosus septies et mundatus est.

L'Arche portée à travers du Jourdain.
Jordanis (sic) *siccatus est in transitu filiorum dei.*

Ch. XIII

25. Tentation de Jésus.
Cristus tripliciter fuit temptatus a dyabolo.
26. Goliath tué par David.
Dauid superauit goliam philisteum.

Daniel détruisant l'image de Bel et tuant le dragon.
Daniel destruxit bel et interfecit draconem.
David tue l'ours et le lion.
Dauid interfecit vrsum et leonem.

Ch. XIV

27. Madeleine aux pieds du Seigneur.
Magdalena penituit in domo symonis.
28. Retour de l'enfant prodigue.
Pater familias filium prodigum suscepit.

Le Roi Manassès en captivité.
Manasses egit penitentiam in captivitate.
Nathan reproche à David son adultère.
Dauid de adulterio redargutus penituit.

Ch. XV

29. Entrée dans Jérusalem.
Cristus fleuit super ciuitatem iherusalem.
30. Triomphe de David.
Dauid susceptus est cum laudibus.

Jérémie sur une tour dans Jérusalem.
Jeremias lamentabatur super iherusalem.
Héliodore frappé de verges.
Helyodorus flagellabatur.

Ch. XVI

31. La Sainte Cène.
Cristus manducat pascha cum discipulis suis.
32. L'Agneau pascal.
Judei manducauerunt agnum paschalem.

La Manne recueillie.
Manna datur filiis israel in deserto.
Melchisédec va à la rencontre d'Abraham.
Melchisedec obtulit abrahe panem et vinum.

Ch. XVII

33. Les Gardes renversés dans le jardin par la parole du Seigneur.
Cristus prostrauit hostes suos vnico verbo.
34. Sanger tue six cents hommes avec un soc.
Sanger occidit sexcentos viros cum vomere.

Samson tue avec la mâchoire mille Philistins.
Sampson prostrauit mille cum mandiblā azini.
David tue huit cents hommes avec son sabre.
Dauid occidit octingentos viros cum petu (sic) *suo.*

Ch. XVIII

35. Le Christ trahi par un baiser.
Cristus dolose traditus.
36. David jouant de la harpe devant Saül.
Rex saul reddidit dauid malum pro bonio (sic).

Joab tue son frère.
Joab interfecit fratrem suum amasam.
Le Sacrifice et le meurtre d'Abel.
Caym (sic) *dolose interfecit fratrem suum abel.*

Ch. XIX

37. Le Christ méprisé.	Hur méprisé et insulté par le crachat des Juifs.
Cristus fuit velatus consputus et colaphisatus.	*Hur vir marie fuit suffocatus sputis iudeorum.*
38. Cham se moque de son père.	Les Philistins se moquent de Samson aveugle.
Cam derisit patrem suum noe et alii eum condolebant.	*philistei sampsonem excecantes deriserunt.*

Ch. XX

39. La Flagellation du Seigneur.	Le prince Achior lié à un arbre.
Ihesus ad columpnam ligatus est et flagellatus.	*Achior princeps ligatus est ad arborem a servis holoferni.*
40. Lamech affligé par ses deux femmes.	Job tourmenté par le démon et par sa femme.
Lameth constringitur a malis suis uxoribus.	*Job flagellabatur a demone et ab uxore.*

Ch. XXI

41. Le Christ couronné d'épines.	La Concubine ôte la couronne au roi.
Cristus coronatur spinea corona.	*Concubina ipsius (?) coronam regis acceptam sibi ipsi imposuit.*
42. David maudit par Semeï.	Le Roi Ammon défigure les envoyés de David.
Semey maledicit dauid.	*Rex amon dehonestauit nuncios dauid.*

Ch. XXII

43. Portement de croix.	Sacrifice d'Isaac.
Cristus baiulauit crucem suam.	*Ysaac ligna portat pro sua immolatione.*
44. Le Seigneur de la vigne massacré par ses valets.	Les Espions qui portent la grappe de raisin.
Exploratores vuam in vecte portant.	*Heres vinee proiectus est extra vineam et interfectus est.*

Les deux dernières inscriptions latines sont respectivement changées de place.

Ch. XXIII

45. Le Christ attaché à la croix.	Tubalcain fait forger des clous.
Xpūs crucifixus mortem suam figuris predixit.	*Inuentores artis ferrarie et melodiarum.*
46. Isaïe suspendu et scié en deux.	Un Roi moabite coupe la tête à son fils.
Ysaias propheta diuiditur cum sarra lignea.	*Rex moab immolauit filium super murum.*

Ch. XXIV

47. Crucifiement.

Cristus pendens in cruce.

48. Le Roi Codrus se fait tuer.

Rex codrus dedit se ipsum in excicium pro suis.

Nabuchodonosor voit en songe l'arbre coupé.

Nabugodonosor in sompnio vidit arborem.

Éléazar tue un éléphant en lui perçant le ventre.

Eleasar confodens elephantem ab ipso oppressus est.

Jusqu'ici les chapitres sont conformes aux anciens manuscrits latins.

Ch. XXV (XXVI des Mss.)

49. Descente de croix.

Dolor marie de filio.

50. Adam et Ève plaignant la mort d'Abel.

Prothoplausti luxerunt necem abel.

La Tunique de Joseph apportée à Jacob.

Jacob deflet filium suum ioseph.

Noémi pleure la mort de ses fils.

Noemy flet mortem filiorum.

Ch. XXVI (XXVII des Mss.)

51. Sépulture de Notre-Seigneur.

Hora completorij datur sepulture.

52. Joseph mis dans le puits.

Joseph missus in cisternam.

Sépulture d'Abner.

Dauid fleuit super excequias abner.

Jonas englouti par la baleine.

Jonas a cete deuoratus.

Ch. XXVII (XXXI des Mss.)

53. Le Christ aux limbes.

Sancti patres liberantur de inferno.

54. Dieu ordonne à Abraham de sortir de Yr.

Liberatio abraham de yr caldeorum.

Les Israélites délivrés du joug de Pharaon.

Israhel liberatio a pharaone.

Loth sort de Sodome.

Liberatio loth a sodomis.

Ch. XXVIII (XXXII des Mss.)

55. Résurrection de Notre-Seigneur.

Resurrectio domini nostri ihesu cristi.

56. Jonas sort de la baleine.

Exitus ione de ventre ceti.

Samson enlève les portes de Gaza.

Sampson tulit portas gaze.

Des Maçons portent une pierre.

lapis reprobatus factus est in caput anguli.

Ch. XXIX (XL des Mss.)

57. Le Jugement dernier.

Extremum iudicium.

Le Seigneur qui compte avec ses serviteurs, et qui fait jeter les mauvais dans un puits.

Nobilis reuersus ex longinquis fecit rationem.

58. Le Royaume des cieux est semblable aux dix vierges.	La Main de Dieu écrit sur le mur
Regnum celorum simile decem virginibus.	*Manus domini scripsit in pariete.*

Hauteur des vignettes, sans l'inscription du bas, 95 millim.; largeur des deux planch 192 millim.

QUATRE PREMIÈRES ÉDITIONS

Toutes les controverses bibliographiques et iconographiques roulent exclusivement autour de ces quatre éditions, parce qu'elles sont dépourvues de toute indication de graveur, d'imprimeur, de lieu et de date; c'est pourquoi nous les détachons de l'ensemble pour la clarté de notre démonstration.

On a d'abord discuté la question de savoir si le texte de ces éditions a été, comme les vignettes, gravé sur bois et sur planches fixes ou bien s'il a été imprimé en caractères mobiles. L'existence seule de ces quatre éditions ayant *les mêmes gravures*, mais présentant des différences de *caractère* et de *composition*, exclut l'hypothèse de l'emploi exclusif du procédé xylographique, car il est inadmissible qu'on ait gravé des planches de texte si différentes pour chaque édition. Au surplus, on a remarqué, surtout dans les éditions latines du *Speculum*, qui sont en vers, que les bouts des lignes courtes ont été complétés, tantôt par une réunion de lettres quelconques, tantôt par des mots entiers n'ayant aucun rapport avec le texte, et destinés seulement à soutenir ces lignes à l'impression. Pour la plupart, ces remplissages ont été masqués au tirage et ne marquent pas en noir sur le papier, mais la trace en est visible à sec, par suite de la pression. Cette double opération n'aurait évidemment pas eu lieu si l'impression avait été xylographique.

Meerman, Fournier [1], Léon de Laborde [2] et d'autres ont soutenu que les *Speculum* en question ont été exécutés avec des caractères mobiles de bois, mais des spécialistes compétents, et principalement Auguste Bernard, le savant historien de la typographie [3], ont démontré que pratiquement la chose était impossible pour un livre entier par rapport

1. *De l'Origine de l'imprimerie.*
2. *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg.* Paris, 1840. In-8.
3. *De l'Origine et des débuts de l'imprimerie en Europe.* Paris, 1853. 2 vol. in-8.

à la régularité du tirage, etc., et qu'en outre, par l'emploi des lettres en bois on n'aurait jamais obtenu cette ressemblance parfaite des mêmes caractères qu'on observe dans le *Speculum*.

En somme, il a été reconnu et il est admis aujourd'hui sans conteste que toutes les éditions de ce livre ont été exécutées avec des caractères mobiles de fonte, à l'exception des vingt pages entièrement xylographiques qu'on rencontre dans l'une de nos deux éditions latines anonymes. A. Bernard, frappé des imperfections de la fonte des caractères du *Speculum*, a pensé qu'elle n'a pas pu être obtenue à l'aide des procédés dont on doit l'invention à Gutenberg et à ses collaborateurs, et qui est encore pratiqué de nos jours, c'est-à-dire au moyen des poinçons gravés sur métal et servant, par la frappe, à la confection des matrices qu'on adapte au moule à fondre. Il eut alors l'idée que cette fonte primitive a dû être faite dans du sable à l'aide des modèles gravés sur bois. Les expériences qu'il a fait faire à cet égard ont été concluantes, et, à l'heure qu'il est, tout le monde est disposé à se ranger à son opinion, qui, sans être certaine, paraît extrêmement probable.

Toutefois, on n'est pas encore parvenu à se mettre d'accord, faute de documents, sur la question de savoir par qui et à quelle époque ces quatre éditions du *Speculum* ont été mises au jour. Nous en reparlerons plus loin.

Un simple coup d'œil sur les pages de ces éditions fait voir clairement que le tirage des gravures et celui du texte n'ont pas pu être faits simultanément, les premières étant imprimées avec une couleur à la détrempe, devenue jaunâtre avec l'âge, tandis que le texte l'a été avec de l'encre noire assez foncée. Il est incontestable que les gravures ont été tirées au frotton, et le texte à la presse. Cette dernière opération a, bien entendu, suivi l'autre, quoique Dibdin prétende le contraire.

Les opinions diffèrent sur l'ordre chronologique dans lequel ont paru ces premières éditions. On a présenté au moins six classements différents, et chacun a cherché à défendre sa thèse de son mieux. Nous les ferons connaître, ainsi que les arguments invoqués à l'appui, et en même temps nous essayerons de justifier nos préférences à cet égard, mais auparavant nous devons donner une description suffisante de chacune de ces quatre éditions.

ÉDITIONS LATINES

ÉDITION A

(Avec vingt pages xylographiques.)

Volume du format petit in-folio, composé de soixante-quatre feuillets (dont un blanc), formant cinq cahiers, dont le premier est de six feuillets, le deuxième, le troisième et le quatrième chacun de quatorze feuillets et le cinquième de seize. Le premier cahier contient l'avant-propos ; dans les éditions hollandaises, l'avant-propos n'a que quatre feuillets, et le nombre total est ainsi réduit à soixante-deux. Le texte imprimé ne contient que vingt-neuf chapitres. Ils ont chacun quatre colonnes et quatre figures qui sont ainsi au nombre de cent seize.

Quarante-trois pages (dont la préface) sont imprimées avec des caractères mobiles et une encre noire, vingt autres le sont avec une encre grise et des planches de bois. Les caractères gravés sur bois sont plus gros et d'une forme plus correcte, mais comme production xylographique ils sont inférieurs aux figures.

Les vingt planches xylographiques se trouvent aux feuillets 6, 7, 9 à 16, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 31, 32, 51 et 60. M. Paeile les place aux feuillets 7, 8, 10 à 17, 19, 20, 22, 23, 27, 28, 32, 33, 52, 61. Cette contradiction n'est qu'apparente. L'auteur que nous venons de citer tient compte du premier feuillet qui est blanc, ce qui fait reculer d'un numéro tous les autres. M. Brunet n'en compte que soixante-trois. Sotheby a donné un fac-similé de la page 55.

L'impression du livre n'est pas opistographique. Elle est sans titre, réclame ni signature. Nous avons fait observer qu'à partir du chapitre XXV le livre n'était plus conforme aux manuscrits.

M. Berjeau a publié en fac-similé cette édition tout entière, et l'a fait précéder d'une introduction historique et bibliographique (Londres, Stewart, 1863. In-fol. Tiré à 155 ex.).

Ottley remarque que les figures des cinq derniers chapitres ne sont plus de la même main, ni pour la gravure, ni pour le dessin. Les hachures sont disposées diagonalement, les arbres sont d'une forme ronde et disproportionnée, tandis que dans les vingt-quatre premiers chapitres les hachures sont horizontales et les arbres de forme conique.

Ottley pense que le graveur primitif est mort sans avoir achevé son œuvre. A partir du même chapitre XXV, les rouleaux sont vides, tandis que, dans les figures des chapitres précédents, ils sont toujours remplis par un texte.

On en connaît une dizaine d'exemplaires. Deux sont à la Bibliothèque nationale. L'un d'eux est avec le feuillet blanc ; l'autre, plus beau, ayant appartenu à Ballesdens, provient du collège de Sorbonne, auquel il avait été donné par Chevillier.

Sotheby signale trois exemplaires en Angleterre : celui du Musée Britannique, provenant de Granville, et ceux de MM. Holford et Inglis. Un exemplaire de cette première édition, provenant de Gaignat, fut vendu 1,320 francs chez Mac-Carthy.

ÉDITION B.

(*Entièrement en caractères mobiles.*)

C'est un petit in-folio entièrement imprimé avec des caractères mobiles identiques à ceux de l'édition précédente et d'un seul côté du papier. Il se compose de soixante-quatre feuillets (dont le premier est blanc) qui forment cinq cahiers : le premier est de six feuillets, les trois suivants de quatorze et le dernier de seize. Il y a quelques différences avec la précédente. Voici le début :

Édition A.

Prohemiũ cui⁹dam īcipit noue compilationis
Cui⁹ nomē et titul⁹ ē speculũ hũane saluacōis
expediēs videt̃ et vtile ꝙ p̃mo ī h̃ ꝓhemio exponā
de qb⁹ materijs et historijs ī qlibz ca° dicat̃

Édition B.

Prohemiũ cui⁹dam incipit noue cōpilationis
Cui⁹ nomē et titul⁹ ē speculũ hũanē saluacōis
Expediens videt̃ et vtile ꝙ p̃mo ī h̃ ꝓhemio exponat̃
De qb⁹ materijs et historijs ī qlibz caplo dicatur

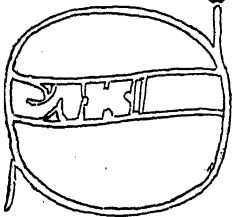
Au verso du feuillet 6, colonne 1, le premier chapitre commence ainsi :

Édition A.

Incipit speculū humane saluacionis
In quo patʒ casꝰ hoīs ⁊ modꝰ reparacoīs
In hoc speculo potest homo cōsiderare
ob causā creator oīm decreuit hoīem creaē
Pt oīa vidē qūo p dyaboli fraudē sit depuatꝰ
Et qūo p miām dei sit reformatus

Édition B.

Incipit speculū humane saluacionis
In quo patʒ casꝰ hoīs ⁊ modꝰ reparacoīs
In hoc speculo potest homo cōsiderare
Qp ob causā creator oīm decreuit hoīem creaē
Pt oīa vidē qūo p dyaboli fraudē sit depuatꝰ
Et qūo p miām dei sit reformatus

Sotheby a donné les fac-similés des pages 1, 55 et de la dernière.

On connaît sept exemplaires de l'édition B, dont trois seulement complets : celui de La Vallière (provenant du couvent des Célestins, à Paris), acheté 1,260 francs pour la bibliothèque impériale de Vienne ; celui de la bibliothèque du palais Pitti, à Florence, et celui de M. Inglis. Les quatre autres sont : 1° celui de l'hôtel de ville de Harlem (sans la préface); celui de la bibliothèque de Hanovre (44 feuillets); celui de la bibliothèque royale de Bruxelles, provenant de Van Hulthem (incomplet de 5 feuillets); celui de la bibliothèque de Stuttgart.

ÉDITIONS HOLLANDAISES

ÉDITION A (dite *à deux fontes*).

(*Spieghel onser Behoudenisse*[1].) C'est un petit in-folio, composé de soixante-deux feuillets imprimés avec des caractères mobiles, d'un seul côté du papier; ils forment cinq cahiers : le premier a quatorze feuillets, les trois suivants quatorze et le dernier seize. La préface et la table occupent les quatre premiers feuillets, et les cinquante-huit suivants renferment les chapitres du *Speculum*, au nombre de vingt-neuf. Il n'y a aucune différence avec les éditions latines ci-dessus, pour le format, le nombre des figures et la division des chapitres. Mêmes caractères que ceux des éditions latines ci-dessus, sauf les feuillets 49 et 60 qui offrent des caractères plus petits et d'une autre forme, comme l'a démontré Ottley. Dans ceux-ci, vingt-sept lignes n'occupent pas plus d'espace que vingt-cinq dans les premiers. La disposition typographique de ces deux pages diffère d'exemplaire en exemplaire, ce qu'il est essentiel de remarquer, car elle semblerait prouver que l'imprimeur des *Speculum* n'était pas alors à son coup d'essai. L'impression des figures est faite avec une encre grise, et celle du texte, avec une encre noire.

La préface est imprimée à longues lignes et le corps de l'ouvrage l'est sur deux colonnes. Il n'y a ni chiffres, ni signatures, ni réclames. Le point est le seul signe de ponctuation. La préface (Sotheby a donné le fac-similé de la première page) commence ainsi :

Dit is die ploghe vand speghel onser behoudenisse
O wie der rechtuaerdichen vele mēschē
leren sellē blenchē alse sterrē in die ewi
ghe ewicheden. Hier om ist dat ic totter
leringhe vele mēschē dit boeck heb aēge
dacht te vgaderen Inde welkē die ghene
diet lesen leringhe gheuē en ontfanghē sellen. Ic vmoe

On ne connaît pas le nom du traducteur.

1. Ce titre factice (*Miroir de notre salut*) est emprunté à la première ligne de la préface. Quelques bibliographes indiquent les éditions hollandaises sous cet autre titre : *Sprighel der mer-*

Cette rare édition n'est pas à la Bibliothèque nationale. Cependant on en connaît une dizaine d'exemplaires. Heinecken en signale sept, dont un par erreur : 1° celui de la bibliothèque de la ville de Horn, en Hollande ; 2° celui d'Enschedé, à Harlem (il avait été payé 210 florins à la vente de la bibliothèque de G. J. de Bruyn, bourgmestre de Harlem, et il a atteint, à la vente Enschedé (1867), le prix de 16,000 francs; il était complet et assez bien conservé); 3° celui de Meerman (il est aujourd'hui dans le *Muscum Meermanno - Weestranianum* à La Haye); 4° celui du D[r] Limborck, à La Haye; 5° celui de Rendorp, à Amsterdam; 6° celui de la bibliothèque de Genève, à laquelle il a été donné par Tronchin, premier médecin du duc d'Orléans; 7° celui du comte de Pembroke, en Angleterre (c'est une erreur; la bibliothèque de cette famille possède l'édition hollandaise à une seule fonte, mais pas celle-ci). Sotheby ne signale pour l'Angleterre que l'exemplaire de lord Spencer, payé 223 livres sterling à la vente Merly.

ÉDITION B (dite *à une seule fonte*).

(*Spieghel onser Behoudenisse.*) Petit in-folio, composé de soixante-deux feuillets imprimés avec des caractères mobiles, d'un seul côté du papier. Les quatre premiers feuillets renferment le prologue et la table. Les chapitres du *Speculum*, au nombre de vingt-neuf, se trouvent dans les cinquante-huit feuillets suivants. La préface est également imprimée à longues lignes et le corps de l'ouvrage sur deux colonnes. C'est absolument la reproduction de l'édition précédente. Les mêmes planches ont servi pour les figures; les caractères sont gothiques mais plus petits, et vingt lignes, selon Meerman, tiennent le même espace que dix-neuf dans l'édition hollandaise ci-dessus et dans les éditions latines A et B, ce qu'Ottley a contesté, en quoi il n'est pas suivi par Bernard.

Le format est pareil, le papier est de même qualité, les figures sont imprimées avec une encre pâle, mais celle du texte est plus noire, moins cependant que dans les éditions précédentes. On n'y remarque ni chiffres, ni signatures, ni réclames ; on n'y trouve que le point.

zheliker behoudenisse, qui n'est que la traduction littérale du titre latin : *Speculum humanæ salvationis*.

Au point de vue typographique, cette édition est la plus défectueuse des quatre.

Le prologue commence ainsi :

Dit is die prologhe vander spieghel onser behoudenisse
O wie ter rechtuaerdicheit vele menschē le-
rē sellē blenckē alse sterrē in die ewighe[it]
wicheit. Hier om ist dat ic totē lerīge vele
menschē dit boeck hebbe ghemaect te vergaderē
Inde welkē die gene diet lesen lerīge ghe-
uē ende ontfangē sellē Jn sommen bysghē die dē menschē nutti

On ne connaît que quatre exemplaires, encore sont-ils défectueux. Un se trouve dans la bibliothèque de la ville de Harlem ; un autre à l'hôtel de ville de cette même cité. Le troisième est conservé dans la bibliothèque de lord Pembroke, à Wilton House. Il est mal tiré, selon Sotheby, au point qu'on le croirait composé de feuilles d'épreuves.

La Bibliothèque de Lille en possède un qui se distingue par une particularité qu'il est intéressant de faire connaître. Cet exemplaire a été décrit en détail plusieurs fois, entre autres par A. Bernard, et par M. Paeile tant dans le premier volume du *Catalogue de la Bibliothèque de la ville de Lille* (1859), que dans son *Essai historique et critique sur l'invention de l'imprimerie,* qui sert d'introduction à ce catalogue et a aussi été publié à part, orné du fac-similé du feuillet 40 (38e planche des gravures). Nous en indiquerons sommairement la composition.

Le premier cahier renferme le prologue et la table : 1-4, 2-3.

Deuxième cahier (quatorze feuilles) : 5-18, 6-17, 7-16, 8-15, 9-14, 10-13, 11-12.

Troisième cahier (douze feuilles) : 19-32, 20-31, 21-30, 22-29, 23-28, 24-27. La feuille du milieu, 25-26, manque en cet endroit ; elle est mise à la place de la feuille 33-46 qui manque complètement. Il paraît qu'un antiquaire nommé Van Westphalen, vivant au dix-septième siècle, possédait le feuillet 46. Par une singularité remarquable, on a imprimé au verso de cette feuille 25-26 le texte de la première feuille du cinquième cahier, 47-62, de façon qu'elle est déplacée et *opistographique.* Ce côté imprimé au verso n'offre pas de gravures. Il fait double

emploi pour le texte, car le feuillet véritable se trouve à sa place naturelle.

Quatrième cahier (quatorze feuilles) : 25-26 (mise à la place de 33-46, qui manque, ainsi que nous venons de le dire), 34-45, 35-44, 36-43, 37-42, 38-41, 39-40.

Cinquième cahier (seize feuillets) : 47-62, 48-61, 49-60, 50-59, 51-58, 52-57, 53-56, 54-55.

Au feuillet cinquième recto de cet exemplaire, se trouve une inscription manuscrite en hollandais, constatant que ce livre avait appartenu aux sœurs du couvent de Sainte-Marie à Hoorn. M. Paeile estime que cette inscription, d'après la forme des caractères et l'orthographe des mots, date certainement *du commencement du quinzième siècle,* ce qui précisément aurait besoin d'être démontré.

Quatre feuilles manuscrites sont reliées avec ce *Spieghel*; elles sont du quinzième siècle. On y trouve en hollandais le sommaire de tous les psaumes et cantiques de l'Écriture, etc. Sur deux autres feuilles, on a transcrit, à la fin du seizième siècle, le texte de la feuille 33-46 qui manque à cet exemplaire.

Le livre est couvert d'une reliure en parchemin, ornée de quelques dessins appliqués à froid. Sur les deux plats sont les armes de la ville de Harlem : une épée en pal avec quatre étoiles et cette devise : *Vicit vim virtus.* Au seizième siècle, on a écrit en hollandais, sur le dos, *que c'était le premier essai de Louris Koster, inventeur de l'imprimerie, qui avait été imprimé à Harlem vers* 1440.

Scriverius est le premier qui ait décrit cet exemplaire et qui a signalé les fameux feuillets imprimés des deux côtés. On ignore les destinées ultérieures de ce volume depuis Van Campen jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. A cette époque il a appartenu à un chevalier de Gillès, originaire d'Amsterdam, et qui vint s'établir à Lille où il épousa la sœur de M. Van der Cruysse de Waziers. Pendant la Révolution, ses biens ont été confisqués et sa bibliothèque transportée au couvent des Récollets, d'où, avec d'autres livres, elle passa à celle de la ville de Lille.

Après la mort de Van Campen, on perdit de vue ce précieux volume. Heinecken, suivant en cela Meerman, a écrit en 1771 : « On prétend que le czar Pierre le Grand ait acheté cet exemplaire et

qu'il soit passé à Saint-Pétersbourg », et tous les bibliographes, jusqu'en 1843, l'ont répété après lui, bien que La Serna Santander ait signalé en 1801, dans son *Dictionnaire bibliographique*, que la ville de Lille possédait un *Speculum* avec deux feuillets opistographiques. Il n'a été tiré de l'oubli qu'en 1843 par M. Gachet qui l'a décrit dans les *Comptes rendus des séances de la Commission royale d'histoire de Belgique*, et ensuite par A. Bernard et d'autres.

Un des possesseurs de cet exemplaire, peut-être J. Van Campen, à qui il a appartenu en 1628, y a inséré le portrait de Coster gravé par J. Van de Velde, d'après le tableau de J. Van Campen, et sous lequel on lit deux distiques latins qui réclament pour Coster la gloire de l'invention de l'imprimerie. Ils sont l'œuvre de Scriverius ou Pierre Schryver.

Vana quid archetypos et prela Moguntia jactas?
Harlemi archetypos prelaque nata scias.
Extulit hic, monstrante Deo, Laurentius artem.
Dissimulare virum hunc, dissimulare Deum est!

M. Paeile veut faire de cette édition le prototype de toutes les autres; il cite en outre un texte de Pierre Schryver (*Laurecrans voor Lourens Coster*) qui soutient que non seulement Coster a trouvé les caractères, mais encore l'art d'imprimer d'une manière opistographique.

Dans quel ordre ont paru ces quatre éditions? On en est réduit aux hypothèses plus ou moins justifiées. Meerman, et après lui Koning, de Vries et M. Paeile, pour ne parler que de principaux, ont soutenu que la première en date est l'édition hollandaise, à une seule fonte, parce que l'encre en est plus pâle, parce que les caractères en sont plus grossiers, en un mot, parce qu'elle est la plus défectueuse, ce qui indiquerait l'enfance de l'art. Ces raisons n'ont pas paru concluantes à la majorité des critiques qui ont trouvé de meilleurs arguments pour soutenir la thèse contraire. Il est d'abord reconnu que le texte hollandais n'est pas une traduction faite directement d'après un original manuscrit, mais bien sur la réduction du texte latin telle qu'elle a été imprimée, et d'ailleurs on sait que tous les ouvrages de ce genre ont paru en langue vulgaire après les éditions latines. On

trouve ensuite que les inscriptions qu'on lit sur les rouleaux des gravures étant en latin et non pas en hollandais, ces gravures devaient être destinées avant tout à accompagner un texte latin. M. Paeile objecte à cela que les vignettes du *Speculum* ont été gravées non pas pour une édition en lettres mobiles, mais pour une édition en planches fixes, dont vingt se sont conservées dans l'édition latine A, et que dès lors « il semble qu'il n'y a rien à conclure de la langue dans laquelle ces inscriptions sont formulées[1] ». Les iconographes de nos jours sont très disposés à admettre l'existence d'une première édition entièrement xylographique, mais dans ce cas l'argumentation de M. Paeile se tourne contre lui-même, car, puisque le texte des vingt planches xylographiques conservées est latin et qu'elles reparaissent intercalées dans une édition latine, celle-ci doit nécessairement être antérieure aux éditions hollandaises où tout le texte est en caractères mobiles.

Les éditions hollandaises étant ainsi écartées du premier rang, il reste à trancher la question d'antériorité entre les deux éditions latines. Heinecken paraît avoir été le premier qui ait accordé la première place à l'édition avec vingt planches xylographiques. La Serna Santander y a adhéré, A. Bernard a fortement développé la légitimité de cette opinion, et M. Berjeau y a souscrit aussi. Ottley, Guichard et Sotheby prétendent que ces vingt planches xylographiques ne sont que des fac-similés des mêmes pages de l'édition latine typographique, mais il n'ont pour leur système que l'apparence trompeuse, et une logique inflexible contre lui. Et cependant Guichard (de même que Koning et Fournier) admet l'existence d'une première édition xylographique, de sorte qu'il se met en contradiction avec lui-même. Heinecken repousse l'idée qu'on ait pu recourir pour les textes au procédé de la xylographie après avoir produit une édition en caractères mobiles, et il est bien difficile de combattre victorieusement cette opinion. Au surplus, comme on l'a remarqué, pourquoi aurait-on eu recours, pour le tirage de ces planches xylographiques, au procédé méticuleux du frotton, après s'être déjà servi exclusivement de la presse pour le tirage d'une ou même de deux éditions? Constater ces faits, c'est résoudre cette question. Par la même occasion, nous ferons

1. *Catalogue de la Bibliothèque de Lille*, t. I, pp. 44-45.

observer, ce qui n'a pas encore été fait, que, selon nous, puisque les vingt planches xylographiques dont il vient d'être parlé ont été tirées au frotton, texte et gravures, il paraît plus probable qu'elles ne proviennent pas d'une édition entièrement xylographique (à moins d'être considérées comme provenant aussi de ce premier tirage), mais qu'elles offrent le témoignage que le *Speculum* a d'abord été commencé entièrement en xylographie qu'on abandonna dès que les caractères mobiles et le tirage à la presse ont été inventés.

Le savant Ottley, qui, à deux reprises, a consacré à ce livre le travail le plus étendu peut-être[1], a imaginé un autre système auquel Guichard et Sotheby ont successivement donné leur adhésion. Ce système est basé sur l'état respectif des gravures des quatre éditions, les gravures les mieux conservées devant, d'après cela, appartenir au premier tirage, et celles qui offrent des cassures plus ou moins grandes, à des tirages plus ou moins postérieurs. Ce système d'investigation, qui a réussi à Ottley pour déterminer la chronologie de certaines xylographies, ne saurait être appliqué au *Speculum*, attendu qu'il a été surabondamment démontré que les gravures ont été tirées séparément, au frotton, bien certainement avant le tirage du texte, et assurément aussi avant l'invention du tirage à la presse. Or si, comme on pense, on a du coup tiré les gravures en nombre suffisant pour la publication de plusieurs éditions, il n'y a aucune possibilité de fixer l'ordre des éditions par l'état plus ou moins fatigué des épreuves, les meilleures ayant pu être employées en second, troisième ou dernier lieu, ou bien d'une façon absolument irrégulière.

Le classement proposé par A. Bernard est conforme à celui de Heinecken, sauf qu'il considère l'édition hollandaise à une seule fonte comme la dernière de toutes et postérieure à l'édition hollandaise à deux fontes, contrairement au classement de Heinecken, bien que ce dernier déclare n'avoir pas eu de conviction bien motivée sous ce rapport, et ne l'avoir mise à ce rang que par considération pour l'opinion des Hollandais eux-mêmes. En tout cas, c'est ce classement qui nous paraît le plus rationnel.

1. *An Inquiry into the origin and early history of engraving*, t. I, pp. 153-254, et *An Inquiry concerning the Invention of printing*, pp. 228-346.

Pour résumer tous les systèmes proposés, voici un tableau comparé :

	ÉDITIONS LATINES		ÉDITIONS HOLLANDAISES
	AVEC 20 PLANCHES XYLOGRAPHIQUES	ENTIÈREMENT EN CARACTÈRES MOBILES	UNE SEULE FONTE
Meerman			1re
Heinecken, La Serna Santander et Berjeau	1re		
Koning	4e	2e	
Ottley, Guichard et Sotheby	3e	1re	4e
A. Bernard	1re	2e	4e
Paeile	3e	4e	1re

A quelle date, dans quel pays et par qui ont été exécutées ces quatre éditions anonymes? Aucun document positif et à l'abri de toute contestation n'est encore venu jeter la lumière sur ce problème important qui, depuis plus de deux siècles, a passionné tant d'esprits éminents. A force d'amonceler, autour de cette question, une quantité énorme de volumes et des dissertations contradictoires, on l'a considérablement embrouillée.

Le premier écrivain connu qui fasse mention du *Speculum* est Adrien de Jonghe (qui latinisa son nom en celui de Junius), né en 1511 ou 1512, mort en 1575, historiographe de la Hollande. Dans son ouvrage intitulé *Batavia*, qu'il composa de 1565 à 1569, mais qui ne fut publié qu'en 1588, il déclare qu'un *Speculum nostræ salutis*, avec texte hollandais, a été imprimé vers 1440, à Harlem, par Laurent Coster, et que c'est à lui aussi que l'on doit l'invention des types mobiles, et par conséquent de l'imprimerie proprement dite. Voici d'ailleurs la traduction de son récit, tiré du chapitre XVII; nous omettons quelques passages sans importance pour le sujet qui nous occupe.

« Il y a cent vingt-huit ans, mourut[1] à Harlem, dans une maison

1. C'est ainsi que M. Paeile traduit le mot *habitavit*, que d'autres avaient rendu par : *a habité* ou *demeurait*. La précision dans la date semble indiquer en effet que l'auteur a eu en vue de marquer le erme de l'existence de cet homme, et elle légitime la première acception.

assez splendide, et qui existe encore aujourd'hui entière, sur la place du Marché, vis-à-vis le palais du roi, Laurent fils de Jean, surnommé Coster, c'est-à-dire sacristain ou marguillier (parce que la famille connue sous ce nom possédait par droit d'héritage cette charge, alors lucrative et honorable), celui-là même qui, par une légitime revendication, rentre maintenant dans la jouissance de l'honneur d'*avoir inventé la typographie*, honneur injustement possédé et usurpé par d'autres. . . . . En se promenant dans un bois voisin de la ville, comme font après le repas, ou les jours de fête, les bourgeois qui ont du loisir, Laurent s'amusa à tailler en forme de lettres de petits morceaux d'écorce de hêtre; avec ces lettres, il imprima sur du papier de courtes sentences pour l'instruction de ses petits-fils. Cet essai ayant réussi, comme il était d'un esprit vaste et pénétrant, il dirigea ses méditations sur un objet plus relevé, et, avec l'aide de son gendre Thomas fils de Pierre, lequel eut quatre fils presque tous revêtus plus tard de la charge consulaire, il inventa une encre nouvelle plus visqueuse et plus tenace que l'encre ordinaire, qui s'étendait et maculait le papier par sa fluidité; avec cette encre il imprima des gravures en y ajoutant un texte; et dans ce genre j'ai vu des revers de pages imprimés par lui, ébauches informes de ses travaux, imprimés d'un seul côté et nullement opistographes : ce livre, écrit en langue vulgaire par un auteur anonyme, portait le titre de *Miroir de notre salut*; les feuillets étaient collés l'un à l'autre par leurs côtés blancs. Plus tard, pour ses caractères il se servit de plomb au lieu de bois de hêtre, et ensuite d'étain, afin que la matière en fût plus solide, moins flexible et de plus de durée. On voit encore aujourd'hui des vases à vin très anciens fondus avec les restes de ces caractères dans la maison de Laurent. . . . . Comme c'est l'ordinaire, le public accueillant avec faveur l'invention nouvelle, marchandise que personne n'avait vue jusqu'alors, attirant de tous côtés les acheteurs et procurant les plus beaux bénéfices, l'amour de l'inventeur pour son art s'agrandit en même temps que se développaient ses travaux; il adjoignit des ouvriers étrangers aux membres de sa famille; mais là fut la première cause du mal : l'auteur avait, parmi ses ouvriers, un certain Jean, surnommé Faust (ainsi qu'on le suppose). . . . . Cet homme donc, initié, sous la foi du serment, aux travaux de l'imprimerie, après avoir

chronique anonyme, imprimée à Cologne en 1499, chez Jean Koelhoff, sous le titre de : *Cronica van der Hilliger Stat van Coellen.* Il y a là un chapitre sur l'imprimerie : « Quand, où, et par qui fut inventé l'art prodigieusement ingénieux d'imprimer les livres? » Dans ce chapitre le chroniqueur dit : « Item cet art admirable fut d'abord inventé en Allemagne, à Mayence, sur le Rhin ; et c'est pour la nation allemande un honneur insigne qu'on puisse trouver chez elle des hommes aussi ingénieux. Et cela nous arriva vers l'an de Notre-Seigneur 1440. Et depuis ce temps-là jusqu'à l'année L, cet art et tout ce qui s'y rapporte fut perfectionné, et dans l'année de N.-S. 1450 qui fut une année d'or (année du Jubilé), on commença à imprimer, et le premier livre qu'on imprima fut la Bible en latin, et elle fut imprimée avec les gros caractères dont on se sert maintenant pour l'impression des missels. Bien que cet art ait été inventé à Mayence DE LA MANIÈRE QUI EST MAINTENANT GÉNÉRALEMENT EN USAGE, *cependant sa première ébauche a été réalisée en Hollande dans les Donats qui ont été imprimés dans ce pays avant ce temps, et de ces Donats date le commencement du susdit art.* Et l'art actuel est beaucoup plus magistral et plus subtil que ne l'était la première manière, et avec le temps il s'est perfectionné davantage. »

Le chroniqueur réfute ensuite l'assertion formulée par Omnibonus Leoniconus (dans une édition de Quintilien de 1471), que l'imprimerie a été inventée par Nicolas Jenson, et il ajoute :

« Mais le premier inventeur de l'imprimerie a été un bourgeois de Mayence, qui était natif de Strasbourg, et qui se nommait messire Jean Gudenbusch. Item de Mayence, cet art se répandit d'abord à Cologne, puis à Strasbourg et ensuite à Venise. L'origine et les progrès du susdit art m'ont été racontés par honorable homme, maître Ulrich Tzell de Hanauwe, actuellement encore imprimeur à Cologne, en cette année M.CCCCXCIX, et par qui cet art a été importé à Cologne. »

Voici d'autres témoignages antérieurs à la publication de l'ouvrage de Junius :

Dierich Coornhert, pensionnaire de Harlem, affirme, dans la dédicace de sa traduction hollandaise des *Offices* de Cicéron, imprimée en 1563, « qu'il a entendu dire que l'art de la typographie avait été d'abord

découvert dans la ville de Harlem, bien que d'une façon tout à fait grossière, mais que cet art, ayant été transporté à Mayence par un valet infidèle, y fut rapidement amélioré ; de plus cette ville ayant eu l'honneur de le divulguer et de le répandre la première, elle eut le nom d'avoir fait la découverte. . . . ».

Jean Van Zuyren, mort en 1591, jurisconsulte de Harlem, dans un dialogue sur l'invention de l'imprimerie, dit que c'est dans la ville de Harlem « qu'ont été jetés les premiers fondements de ce superbe édifice, fondements grossiers sans doute, mais cependant les premiers » ; il finit en disant « qu'elle s'est enfin donnée à connaître au monde dans la ville de Mayence, où elle est en peu de temps arrivée à un tel degré de grandeur qu'elle succombe presque sous le poids de sa gloire ».

En 1567, Louis Guicciardini, dans son livre : *Descrizione di tutti i Paesi Bassi,* dit qu'à Harlem « on tient pour certain que l'art de typographie et d'imprimer les lettres et les caractères sur le papier de la même manière qu'on le fait aujourd'hui, y fut premièrement inventé. Toutefois l'inventeur étant venu à mourir avant que l'art fût perfectionné et divulgué, son serviteur, ainsi qu'on l'affirme, allant demeurer à Mayence et y faisant connaître cette science, y fut accueilli avec la plus grande bienveillance. . . . . Qu'y a-t-il de vrai dans ce récit? Je ne puis ni ne veux m'en constituer juge ».

En 1573, Georges Bruyn, chanoine et doyen de Notre-Dame de Cologne, disait, dans son livre intitulé *Civitates orbis terrarum* : « Il existe dans Haarlem et dans tout le pays des Bataves une tradition constante qui assure que l'art de l'imprimerie y fut d'abord inventé. . . . . »

L'année suivante, Abraham Ortelius, dans le *Theatrum orbis terrarum* (Anvers, 1574), s'exprime ainsi sur Harlem : « Les habitants et les citoyens de cette ville sont persuadés que l'art d'imprimer les livres fut d'abord inventé chez eux. »

Michel von Eytzing, noble autrichien, dans la traduction allemande de son *Leo Belgicus,* imprimée en 1584, dit : « D'un autre côté, on trouve aussi que dans cette ville de Harlem fut découvert premièrement l'art de l'imprimerie, selon notre manière actuelle d'imprimer avec des lettres et des caractères, sur papier ou autrement, mais qu'ensuite,

après la mort du maître qui fit cette découverte, l'art fut divulgué par son valet et amené par celui-ci à une plus grande perfection dans la ville électorale de Mayence. »

De nouveaux témoignages vinrent après Junius appuyer la même thèse, mais la plupart ne sont que des répétitions de ceux des écrivains ci-dessus. Il y a lieu, toutefois, de distinguer celui d'un allemand, Mathias Quad (Quadus), tant en raison de sa nationalité qu'à cause de sa profession. Quad, mort en 1575, était graveur et s'adonnait plus spécialement à des études sur la gravure et l'art d'imprimer les estampes. Il ne dit rien de plus de Guicciardini, mais il a pu puiser ses renseignements à d'autres sources. Voici ce qu'on lit dans son ouvrage *Europæ totius terrarum partis præstantissimæ descriptio* (Cologne, 1594) : « D'après les témoignages des juges les plus entendus, c'est à Harlem que l'on doit l'invention de l'art typographique. Or, ils disent que, prévenu par la mort, l'inventeur ne put perfectionner sa découverte, et que son serviteur se retira à Mayence, où, par une pratique continuelle, l'art fut conduit à la perfection, en sorte que Mayence est la nourrice et Harlem la mère de cet art. »

Il faut aussi mentionner l'opinion de Jean François Le Petit, greffier de Béthune en Artois, qui, en 1601 (*La Grande Chronique. . . de Hollande*), reproduisait le récit de Junius, en y ajoutant une particularité merveilleuse. Coster, selon lui, avait suivi des marchands hollandais qui, naviguant dans le Levant, avaient franchi l'isthme de Suez, et par la mer Rouge étaient allés jusqu'en Chine. Dans ce pays, Coster aurait trouvé des livres imprimés qu'il aurait recueillis, *sans néanmoins savoir comment ils auraient été faits, dont depuis il aurait tiré l'art de l'imprimerie.* Jean le voleur, en emportant les caractères de Coster, n'avait pas manqué de s'emparer de ces livres, et de les remettre aux mains de Gutenberg. Le Petit en conclut que l'art d'imprimer est parvenu des Chinois jusqu'à nous.

La critique ne s'empara de cette question que très tard. La revendication de Junius en faveur de sa patrie ne rencontra d'abord, et seulement cinquante ans après, que de rares contradicteurs. On lui opposa alors une fin de non-recevoir, en déclarant que le *Speculum* ne

fut point imprimé en caractères mobiles, mais bien en planches xylographiques. Les pièces à conviction n'étant point ou étant mal connues, l'opposition s'arrêta là, et la cause de Harlem parut avoir le dessus. Ottley constate que cette opinion prévalut jusqu'à la seconde moitié du siècle dernier, du moins en Angleterre, qui jusqu'à ce jour, d'ailleurs, ne cessa de lui être favorable.

Meerman remit la question sur le tapis par la publication de son grand ouvrage : *Origines typographicæ* (1765), dont la conclusion, contraire au récit de Junius, est que Coster n'inventa que les caractères mobiles en bois, avec lesquels furent imprimées les éditions du *Speculum*. Cette opinion trouva de chauds partisans, mais en même temps la restriction qu'elle apportait aux revendications de la Hollande devait forcément avoir pour conséquence de provoquer les attaques de la part de ceux qui, par patriotisme, ne pouvaient que se constituer les champions de Gutenberg. La guerre bientôt s'alluma.

Ce fut le baron de Heinecken qui descendit le premier dans l'arène pour faire table rase du récit de Junius et des réclamations des Hollandais, confisquant au profit de l'Allemagne tous les livres xylographiques, et même les incunables dont les typographes ne s'étaient pas fait connaître. Seulement Heinecken n'apportait, pour la défense d'une thèse aussi excessive, que des affirmations mais point de preuves. La Serna Santander se rangea de son côté avec plus de violence encore.

Les Hollandais ripostèrent, et à leur tour ils poussèrent jusqu'aux dernières limites les revendications en faveur de Coster, en lui attribuant encore l'exécution de la majeure partie des xylographies, ce qui n'était appuyé par aucun document. En première ligne, il faut citer J. Koning, dont l'ouvrage, couronné par la Société des sciences de Harlem, a été traduit en français[1]. Depuis cette époque, la lutte devint de plus en plus ardente, et elle se poursuit sans relâche entre les deux camps rivaux. Ce n'est pas ici la place d'énumérer les nombreux travaux publiés de part et d'autre. Gutenberg et Coster comptent tous deux parmi les défenseurs respectifs de leur cause des hommes d'une grande autorité; parmi les premiers nous citerons : Umbreit, Wetter,

1. *Dissertation sur l'origine, l'invention et le perfectionnement de l'imprimerie.* Amsterdam, 1879. In-8.

Schaab, Daunou, Renouard, Guichard, Ambroise Firmin-Didot, Ruelens, Van der Linde, A. Quantin, etc.; les seconds s'appellent : Ottley, le comte Léon de Laborde, A. de Vries, Brunet, Aug. Bernard, Ch. Paeile, le vicomte Henri Delaborde.

Ottley, mort en 1836, a consacré à l'examen de ce problème insoluble un gros volume qui ne fut publié que vingt-sept ans plus tard [1]. Cet ouvrage, peu connu en France [2], est le résumé le plus complet de tout ce qui avait été publié sur le différend qui existe entre Mayence et Harlem.

Auguste Bernard, grâce à sa compétence comme typographe, a fait justice d'un bon nombre d'affirmations hasardées, mises en avant de part et d'autre, et il a élucidé quelques points techniques d'une grande portée, même en tant qu'hypothèses.

M. Ch. Paeile a défendu la cause de Harlem avec chaléur, éloquence et grande clarté d'exposition.

Le plus fougueux parmi les adversaires des Hollandais est aujourd'hui M. A. Van der Linde, quoique de même nationalité, et cette indépendance lui fait certainement honneur, qu'on se range ou non à ses idées. Une première série de ses articles a été traduite en français et publiée sous ce titre : *L'Invention de l'imprimerie*, dans le *Bibliophile belge*, 1870. Ce travail fut ensuite considérablement développé et parut en hollandais, en 1870, sous ce titre : *De Haarlemsche Costerlegende*. Il a été traduit en anglais par M. J.-H. Hessels (*The Haarlem Legend of the Invention of Printing*; London, 1871), qui y ajouta une introduction fort instructive. Enfin, après avoir essayé de démolir la légende costérienne, M. Van der Linde a consacré à la défense des droits de Gutenberg un volume de plus de 700 pages (*Gutenberg : Geschichte und Erdichtung*; Stuttgart, 1878; in-8), très diffus, extrêmement passionné et pas toujours exact, qui a valu à la science un travail rectificatif, et, mieux que cela, une nouvelle enquête, faite de première main, sur les documents ayant servi à attribuer à Gutenberg l'honneur d'avoir été le premier typographe. Ce dernier travail, intitulé : *Gutenberg*

1. *An Inquiry concerning the Invention of printing*. London, 1863. In-4.

2. Il ne faut pas le confondre avec un ouvrage du même auteur, relatif à l'histoire des origines de la gravure, et que nous avons déjà cité à plusieurs reprises (*An Inquiry into the origin and early history of engraving*. London, 1816. 2 vol. in-4). Il s'y trouve également un très long chapitre sur le *Speculum*.

a-t-il inventé l'imprimerie? (*Gutenberg : Was he the inventor of printing?* London, 1882 ; in-8), est dû au traducteur même de l'ouvrage précédent de M. Van der Linde,' à M. J.-H. Hessels. Nous en reparlerons plus loin.

Sans entrer dans les développements que ne comporte pas le caractère spécial de notre publication, nous croyons devoir exposer, aussi brièvement que possible, l'état actuel de cette question si controversée des origines de l'art typographique.

Le temps a fait justice de beaucoup de prétentions diverses, mais en ce moment deux villes sont encore en présence : Harlem et Mayence ; deux hommes sont encore en face l'un de l'autre : Laurent Janszoon Coster et Gutenberg.

En abordant l'examen des pièces à l'appui, on se trouve arrêté par un fait bien surprenant et à jamais regrettable, c'est qu'il n'existe aucune impression portant soit le nom de Gutenberg, soit celui de Coster comme typographes. Tout se réduit donc, pour l'un comme pour l'autre, à des témoignages des tiers, dont les données imparfaites et souvent contradictoires suscitent naturellement des critiques et provoquent des doutes qu'il n'est point aisé de dissiper.

Si, en faveur d'un inventeur hollandais anonyme, il y a un certain nombre de témoignages directs ou indirects, il n'y en a qu'un au profit de Coster : c'est celui de Junius, copié par d'autres, tandis qu'au moins l'exercice de la typographie par Gutenberg est constaté d'une manière bien authentique. Mais en ce qui concerne l'invention elle-même, la certitude disparaît. Les obscurités, les réticences et les contradictions des écrivains sur lesquels on s'appuie sont telles que de part et d'autre on rejette en bloc les arguments des adversaires. Les partisans de Coster ne voient dans la prétendue découverte par Gutenberg qu'un larcin ; les partisans de Gutenberg, de leur côté, ne trouvent dans les prétentions de Harlem, et dans le récit qui leur sert de base, qu'une fable ridicule.

Voici les objections qu'on fait à la déclaration de Junius hérissée de difficultés.

On n'est d'abord pas d'accord sur la date à laquelle il a écrit le chapitre relatif à l'imprimerie, et par conséquent sur la question de

savoir à quelle époque il faut faire remonter les cent vingt-huit ans antérieurement auxquels Laurent Coster aurait vécu : les uns opinent pour 1562, d'autres pour 1567, d'autres encore pour 1568, ce qui mettrait l'autre terme à l'une des années suivantes : 1434, 1439, 1440. Or, on a trouvé à Harlem, dans des livres de comptes, à la date de 1439, la mention de l'enterrement d'un Laurent ou Lourens Janssoon, qu'on identifie avec Laurent Coster, ce qui est nié par M. Van-der Linde. Il soutient que l'individu décédé en 1439, et auquel il attribue à la fois la qualité d'aubergiste, de magistrat, d'échevin, de trésorier et de directeur d'hôpital, n'a jamais été sacristain ou marguillier et qu'il ne s'est jamais appelé Coster, tandis qu'il a réellement existé à Harlem une ou plusieurs familles de ce nom, parmi lesquelles on trouve un Louwerijs Janszoen Coster, fabricant de chandelles, vivant en 1448, et un autre homonyme, celui-là aubergiste, qui a vécu jusqu'en 1475, peut-être même jusqu'en 1483. Il faut convenir que des essais d'identification ou de négation en présence de tant d'homonymes ne sauraient être probants, car rien ne prouve que le Coster de Junius doive se trouver parmi les individus précités. Est-on bien sûr de posséder encore tous les actes d'archives de Harlem?

Le nom de l'inventeur écarté, on objecte qu'il est bien difficile de supposer que, dans l'espace de la messe de Noël, Jean le voleur ait eu le temps d'enlever les types nécessaires et de désorganiser complètement une imprimerie. Il lui fallait forcer la porte et choisir avec une lumière tout ce qui lui était nécessaire et proportionner le fardeau à ses forces. On répond à cela que par les mots *instrumentorum supellectilem* il faut entendre un assortiment d'outils portatifs, dont la soustraction et le transport offraient peu de difficultés.

On fait remarquer ensuite qu'un pareil larcin n'a pu se faire, sans qu'une plainte, sans que des poursuites aient été dirigées contre le voleur qui était alors à Amsterdam; or on n'en trouve réellement aucune trace. Même pendant longtemps, aucune réclamation n'est faite, aucun écrivain contemporain ne parle de la prétention de Harlem, et la Hollande depuis 1439 a joui d'une tranquilité inaltérable pendant plus de cent vingt ans encore. On répond à cela que sur le moment l'on était retenu par la crainte de divulguer le secret d'où provenaient beaucoup de bénéfices, et que si, plus tard, lorsque l'imprimerie n'était

plus un secret pour personne, et que la réclamation de Harlem pouvait se produire en toute sécurité, elle n'a pas été faite, c'est que les produits des presses de Mayence étaient tellement supérieurs aux essais informes des Hollandais, que ceux-ci n'osaient formuler aucune revendication, qui eût été sans aucune portée pratique, et qu'au surplus celui ou ceux qui y étaient directement intéressés n'étaient plus de ce monde. D'ailleurs, ajoute-t-on, l'abandon d'un droit historique ne saurait entraîner la perte de ce droit, qui n'admet aucune prescription, et la chronique des inventions fournit de nombreux exemples de renoncements analogues de la part des inventeurs qui se sont laissé ravir la gloire de la première conception par des perfectionneurs plus habiles, plus heureux ou plus audacieux.

On rejette enfin la déclaration de Junius relative à l'impression de Mayence, en 1442, avec les types inventés par Coster, d'un *Doctrinale* d'Alexandre de Ville-Dieu, surnommé *Gallus*, d'abord parce que l'existence, à cette date, d'une imprimerie à Mayence n'a jamais été constatée, et ensuite parce qu'on n'a pas produit d'exemplaire de ce livre. En ce qui concerne la dernière objection, M. Aug. Bernard répond qu'on a retrouvé de nombreux fragments d'une édition de ce *Doctrinale* « dont les caractères ont une ressemblance frappante avec ceux du *Speculum* » ; quant à la première, on invoque le témoignage d'un contemporain de Gutenberg, de Jacques Wimpfeling, qui déclare, dans son *Catalogus Episcoporum Argentinensium*, que Gutenberg en arrivant à Mayence, vers 1445, y trouva déjà plusieurs personnes s'occupant d'imprimerie (*cum is Moguntiam descenderet, ad alios in hac arte investiganda similiter laborantes*), ce qui peut s'appliquer entre autres à l'ouvrier infidèle de Coster.

On convient du témoignage d'Ulrich Zell, confessant que l'idée première de l'art typographique a été réalisée en Hollande, mais on n'est pas d'accord sur l'interprétation de ces paroles, et par conséquent sur leur portée. Cependant toute la question est là.

Ulrich Zell paraît avoir été initié à son art, les uns disent par Schœffer, selon d'autres par Gutenberg lui-même, ce qui est présumable attendu qu'il ne parle pas de Schœffer et qu'il attribue tout l'honneur à Gutenberg. Ce témoignage est d'abord précieux pour Gutenberg, puisque tenant de lui-même que la première ébauche a eu lieu en

Hollande, ce dernier ne peut plus être soupçonné du vol commis chez Coster, sans cela il eût gardé silence sur la Hollande et ses premières ébauches[1]. « C'est, dit M. de Laborde, le seul émané d'un témoin qui, tout en étant initié à la marche de l'invention, n'a aucun intérêt dans les contestations auxquelles l'honneur de cette conquête de l'adresse de l'homme donne lieu, n'ayant aucune prétention ni pour lui, ni pour sa ville natale, ni pour les siens. »

Maintenant, que signifient ces mots : *La première ébauche de l'art, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, a été réalisée en Hollande dans les* Donats *qui ont été imprimés dans ce pays avant ce temps, et de ces* Donats *date le commencement du susdit art?*

Les adversaires de la cause de Harlem disent qu'il ne s'agit que des *Donats* xylographiques, et se retranchent derrière une note écrite par Mariangelo Accorso (première moitié du seizième siècle) sur un *Donat* imprimé à Mayence, et qu'avait possédé Alde le jeune, note où il déclare que l'inventeur de la typographie « avait évidemment été instruit par un *Donatus*, imprimé auparavant en Hollande, *sur planches fixes* (*in tabula incisa*) ». Ce témoignage, cependant, ne saurait être invoqué sérieusement, car, dans la même note, Accurse attribue l'invention de l'imprimerie à Jean Fust! D'un autre côté, Aug. Bernard soutient qu'il n'a pas été imprimé de *Donats* xylographiques avant l'invention de la typographie, pour des raisons suivantes : 1° parce qu'on ne connaît pas un seul fragment de ce livre qui soit imprimé à la détrempe, et par conséquent au frotton, quoiqu'on en possède beaucoup d'exécutés avec des planches de bois; 2° parce que le frotton n'a jamais pu servir à imprimer le vélin et que presque tous les plus anciens *Donats* trouvés sont tirés sur vélin; 3° parce que la presse à imprimer est tout au plus contemporaine des caractères mobiles dont elle était le complément indispensable; 4° parce que tous les *Donats* xylographiques qu'on a sont imprimés des deux côtés en belle encre noire et portent des *signatures*, qui ne furent introduites que fort tard dans la pratique typographique; 5° parce que, enfin, il n'y a pas un seul *Donat* xylographique dont on puisse prouver l'antériorité à l'invention des caractères

1. Au temps de Junius, on soupçonnait Jean Faust (Fust) d'être l'auteur du larcin, mais il est généralement admis que ce soupçon est injuste. Meerman veut que ce soit Jean Gutenberg lui-même qui soit l'auteur du vol. M. Paeile dit que cette opinion n'est pas soutenable. Des documents découverts depuis que Meerman écrivait établissent en faveur de Gutenberg un alibi qui le disculpe.

mobiles, tandis qu'on en imprimait encore par ce procédé à la fin du quinzième siècle. On est obligé de convenir que cette argumentation a une singulière force, et que, si l'on n'en démontre pas sûrement la fausseté, elle trancherait la question controversée. Enfin, les défenseurs de Harlem posent à leurs contradicteurs cette question : Pourquoi Ulrich Zell signale-t-il tout spécialement les *Donats* et pas un autre livre? « Si ces *Donats* n'avaient pas été imprimés au moyen des types mobiles, dit M. le vicomte Henri Delaborde, membre de l'Institut, dans un récent et remarquable travail [1], pourquoi les citer de préférence à tant d'autres pièces qui auraient pu tout aussi bien servir d'exemple à Gutenberg? Pourquoi l'élève de celui-ci, en remontant aux origines de la découverte, ne dit-il rien de ces images avec légendes taillées suivant les procédés xylographiques, qui se vendaient dans toutes les villes sur les bords du Rhin, et que le futur inventeur de l'imprimerie avait eu cent fois l'occasion de voir? Pour que l'attention de Gutenberg se fût ainsi concentrée sur un seul objet, il fallait qu'un mérite tout particulier, l'empreinte d'un progrès véritable dans le mode d'exécution, distinguât des autres produits les *Donats* imprimés à Harlem. . . Que l'on suppose le contraire, on ne comprend plus les paroles d'Ulrich Zell ni le genre d'influence qu'elles attribuent à ces *Donats* hollandais où Gutenberg puisa « la première idée de son invention ». On pourrait, il est vrai, répondre (et cette remarque ne nous semble pas avoir encore été faite) que Zell a cité les *Donats* de préférence aux autres xylographies, uniquement parce qu'ils constituent un véritable livre, tandis que les autres n'offrent que des suites d'images où le texte n'est qu'accessoire, et qu'elles appartiennent plutôt au domaine de l'imagerie, de l'estampe, qu'à celui de la librairie; c'est pourquoi il aurait présenté ce livre comme *première ébauche ou modèle* (*die erste vurbyldung*) de l'art d'imprimer des livres, car autrement son dire appliqué aux xylographies en général était manifestement faux, et il n'ignorait sans doute pas que l'impression tabellaire n'a pas commencé par les *Donats* dont on ne connaît aucun fragment imprimé au frotton et d'un seul côté. D'autre part, on veut peut-être faire dire à cette chronique de Cologne plus qu'elle ne dit en réalité, car Ulrich Zell n'a

1. *La Gravure, précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire*; Paris, Quantin. S. d. (1882.) In-12.

pas l'air de vouloir attribuer à Gutenberg l'invention absolue de la typographie, mais seulement l'invention de l'art *tel qu'il était pratiqué* en 1499, c'est-à-dire de sa dernière forme, avec tous ses perfectionnements. Car autrement, pourquoi fait-il dater des *Donats* hollandais le commencement du *susdit art*, c'est-à-dire de celui pratiqué en 1499, et non pas de l'art xylographique dont il ne semble même pas parler? Plusieurs bibliographes, tels que le comte L. de Laborde et Brunet, n'accordent à Coster que l'idée des caractères mobiles en bois.

Quant aux termes : *Et l'art actuel est beaucoup plus magistral et plus subtil que ne l'était la première manière*, rien ne s'oppose à ce qu'ils puissent s'appliquer aux remarquables perfectionnements de cet art, et non pas exclusivement à l'invention elle-même, comme le veut M. Van der Linde et ses devanciers. Le contraste existe aussi bien dans un cas comme dans l'autre.

Il est nécessaire de rappeler, à cet endroit, un document important, mais qui a été diversement interprété. Dans les Mémoriaux de Jean Le Robert, abbé de Saint-Aubert de Cambrai, conservés en manuscrit dans les archives du département, à Lille, on lit, en dialecte du pays, ces deux passages que nous donnons en français moderne :

« *Item* pour un *Doctrinal* JETTÉ EN MOLLE que j'ai envoyé chercher à Bruges par Marquet, qui est un écrivain de Valenciennes, au mois de janvier 1445, pour Jacquet, vingt sous tournois. Le petit Alexandre en eut un que l'église paya.

« *Item*, envoyé à Arras un *Doctrinal* pour l'instruction de dom Gérard, lequel fut acheté à Valenciennes, et était JETTÉ EN MOLLE, et coûta vingt-quatre gros. Il me renvoya ledit *Doctrinal* le jour de la Toussaint 1451, disant qu'il ne valait rien et était tout fautif. Il en avait acheté un autre dix patards (sous) en papier. »

Que signifie l'expression : *jetté en molle*? Van Praet et d'autres déclarent qu'elle ne saurait indiquer qu'une impression en planches fixes. A. Bernard soutient, au contraire, que les caractères *jettés en molle*, c'est-à-dire coulés dans un moule, ne peuvent désigner que les lettres mobiles de fonte, et on devine quelles conclusions il tirait de cette interprétation. Il est vrai que le terme : *jetté en molle*, a été fréquemment employé depuis la seconde moitié du quinzième siècle

jusqu'à la fin du siècle suivant, et même plus tard, dans le sens de l'impression typographique, mais enfin, primitivement, elle pouvait s'appliquer tout aussi bien à l'impression xylographique, procédé grâce auquel les mots pouvaient être considérés comme moulés sur du papier ou du vélin, par opposition à l'écriture à la main. Cependant on n'a découvert aucune édition xylographique du *Doctrinal*.

On peut, comme on le voit, disserter à l'infini et ergoter sur tous ces détails dont, en somme, dépend la solution de la question, et c'est pourquoi elle devient scientifiquement presque insoluble.

Si les droits de Coster à l'invention de la typographie ne sont établis que sur une base assez fragile, voyons si ceux de Gutenberg le sont d'une manière incontestable.

Le plus ancien document ayant ou pouvant avoir rapport aux travaux typographiques de Gutenberg se présente sous forme de pièces d'un procès que celui-ci eut à soutenir à Strasbourg en 1439, pièces découvertes en 1760 et publiées par Schœpflin. Dans les dépositions des témoins il est question *du plomb*, d'une *presse*, des *formes*, du *polissage des pierres* et de la *fabrication des miroirs*, mais tous les critiques impartiaux sont d'accord que ces pièces étant écrites en patois alsacien, la signification précise des mots dont nous venons de rapporter la traduction est singulièrement indécise. La déposition la plus significative serait celle de Hanns Dünne, orfèvre, qui déclare avoir travaillé trois ans auparavant pour Gutenberg aux choses appartenant *à l'imprimerie*. Ce dernier mot est représenté dans l'original par celui de *trücken*, qu'on croit équivalent à celui de *drucken* qui signifie aujourd'hui : imprimer. On objecte, et non sans raison, que les mots : *formes*, *trücken*, etc., ne doivent pas être interprétés au moyen de la terminologie typographique qui ne pouvait pas exister alors, ou qui tout au moins devait être absolument étrangère aux témoins qui employèrent ces mots, attendu qu'ils n'étaient pas initiés au secret énigmatique de Gutenberg. On établit en outre que dans les premiers temps après l'invention de la typographie, on se servait de l'expression *printen*, et non du mot *trücken*, pour indiquer l'action d'*imprimer des livres*. M. Van der Linde qui, à l'exemple de beaucoup d'autres, ne date l'invention de la typographie que du retour de

Gutenberg à Mayence, vers 1445, rejette le témoignage de l'orfèvre comme une intercalation apocryphe, ce qui n'est pas admis en tant que fait matériel. En résumé, le protocole du procès de Strasbourg ne prouve nullement, d'une façon indubitable, qu'il s'agissait des travaux typographiques, quoique les avis des historiens soient partagés à cet égard. Beaucoup d'Allemands eux-mêmes déclarent qu'on ne saurait attribuer cette portée aux pièces en question. L'un d'eux avoue qu'on peut les expliquer selon la convenance du système qu'on s'est choisi; un autre dit que pour y trouver les parties principales de l'imprimerie il faut absolument le vouloir et mettre en jeu les fantaisies de l'imagination.

Le premier document positif qui attribue à Gutenberg la qualité de typographe nous est offert par les pièces du procès de 1455 entre lui et son associé, le bailleur de fonds Jean Fust. Elles constatent que cette association remontait à 1450, mais il ne s'y trouve aucune allusion à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg. D'un autre côté, les deux éditions distinctes des *Lettres d'indulgences de* 1454, imprimées avec des caractères différents, prouvent l'existence, à cette date, à Mayence de deux ateliers typographiques parfaitement indépendants, et on soupçonne même qu'une troisième imprimerie a dû y fonctionner à la même époque.

Ce n'est qu'en 1468 que Gutenberg, déjà mort, *paraît* être proclamé, pour la première fois, non pas l'inventeur mais le co-inventeur de l'imprimerie, dans une pièce de vers insérée à la fin de l'édition des *Institutes* de Justinien, donnée par Pierre Schœffer, qui était devenu l'associé et le gendre de Jean Fust après le procès de 1455, et qui continua à imprimer seul depuis le décès de Fust en 1466. Gutenberg (si c'est toutefois lui qui est désigné parmi les deux *Jean*) y est mis sur le pied d'égalité avec Fust. (« Celui qui se plaît à développer le talent hardi nous a donné *deux grands maîtres* dans l'art de graver, *du nom de Jean*, tous deux *natifs de Mayence*, et devenus illustres pour avoir, les premiers, imprimé des livres (*Hos dedit. . . librorum insignes* PROTOCARAGMATICOS). Encore n'est-on pas d'accord sur l'interprétation précise de ce dernier mot : M. Hessels estime qu'il ne signifie pas nécessairement « les *premiers* typographes du monde », et qu'il peut désigner aussi bien « les *principaux* typographes ». Il y a même des

historiens qui excluent Gutenberg de cette citation, et qui disent que les deux Jean sont Fust et Mentelin, ce qui est erroné, car ce dernier est partout indiqué comme natif de Strasbourg et non pas de Mayence.

Le silence s'établit jusqu'en 1483[1]. Dans sa continuation de la *Chronique* d'Eusèbe, publiée cette année-là à Venise, Mathias Palmerius, secrétaire pontifical, né vers 1423, déclare, sous la date de 1474, que l'art d'imprimer des livres (*librorum imprimendorum ratio*) fut inventé à Mayence en 1440 par noble (*eques*) Jean Gutenberg, grâce à son génie industrieux. En 1499, comme nous l'avons vu, Ulrich Zell affirme que l'invention de l'imprimerie est l'œuvre de Gutenberg, tandis que Polydore Vergilio, dans son ouvrage de *Rerum inventoribus* (Venise, 1499) déclare tenir d'un Allemand qu'elle est due à un Allemand du nom de Pierre. Quatre ans après, Jean Schœffer, fils et successeur de Pierre Schœffer, et petit-fils de Jean Fust, se présente lui-même, dans son édition de *Mercurius Trismegistus*, comme issu d'une famille à laquelle on est redevable de l'invention de l'art typographique. Il éprouva sans doute un remords passager de s'être ainsi rendu coupable d'un mensonge, et deux ans plus tard (1505), dans la dédicace à l'empereur Maximilien d'une traduction allemande de Tite-Live, il dit que « l'art admirable de l'imprimerie fut inventé, l'an 1450, par l'ingénieux Jean Gutenberg, et ensuite perfectionné aux frais et par le travail de Jean Fust et de Pierre Schœffer ». Cependant il se rétractera bientôt et d'une manière définitive. Dans le *Breviarium Moguntinum* (de 1509), dans le célèbre colophon des Annales des rois francs (*Compendium*) par Trithème, publiés en 1515, et dans d'autres ouvrages sortis de ses presses, Jean Schœffer n'attribue plus l'invention première qu'à son aïeul maternel Jean Fust.

On voit qu'il n'y a en faveur de Gutenberg, comme inventeur de la typographie, que des témoignages des tiers, plus ou moins précis et

1. La première mention positive du nom de Gutenberg comme typographe date de 1474. Elle se trouve dans une *Chronique* anonyme *des souverains pontifes et empereurs*, imprimée à Rome par J.-Ph. de Lignamine, auteur présumé d'une partie de cette chronique. Sous l'année 1459, l'auteur enregistre ce fait : « Jacques (*sic*) Gutenberg, originaire de Strasbourg (*sic*), et un autre appelé Fust, très habiles dans l'art d'imprimer avec des caractères de métal sur parchemin, impriment chacun (*quisque eorum*) trois cents feuilles par jour, à Mayence, ville d'Allemagne. » Ce passage, devenu célèbre, est très important pour l'histoire personnelle de Gutenberg, en ce qu'il constate qu'après sa séparation de Fust il continua à diriger un établissement indépendant et très actif, mais il n'est d'aucun secours pour la solution du problème touchant l'invention de l'imprimerie dont il ne dit mot, contrairement à ce que prétend M. Van der Linde qui veut y trouver ce qui n'y est pas (voir p. 77 de son ouvrage sur Gutenberg).

souvent contradictoires, témoignages postérieurs à son décès. Ils ne peuvent avoir que la valeur d'une tradition confuse, et ne revêtent nullement le caractère de certitude, car autrement l'usurpation persistante au profit de Fust n'eût pas été possible sans provoquer de réclamations. Nous avons vu que, d'après la *Chronique* de J.-Ph. de Lignamine, on tirait trois cents feuilles par jour dans l'imprimerie de Gutenberg; il est clair qu'une activité aussi grande pour l'époque suppose un certain personnel; nous savons d'autre part qu'à la suite des troubles survenus à Mayence, en 1462 et 1463, il y eut une émigration d'imprimeurs qui portèrent l'art nouveau dans les principales villes de l'Europe, et parmi eux, assurément, il devait se trouver des élèves de Gutenberg. Il est inadmissible que ces derniers aient ignoré qu'elle était la part de leur maître dans l'art typographique, surtout après le procès de 1455 qui dut avoir un grand retentissement et provoquer des discussions; comment expliquer alors qu'aucun d'eux, en dehors d'Ulrich Zell, n'ait eu le souci de le faire connaître au monde d'une façon péremptoire et détaillée, et, à plus forte raison, que pas une voix amie ne se soit élevée pour protester vivement, d'abord en 1471, lorsque Leoniceno attribua à Jenson la gloire d'avoir inventé l'imprimerie, et, plus tard, lorsque Jean Schœffer décerna cet honneur à Fust? Même à cette dernière époque il y avait sans doute encore quelques anciens collaborateurs de Gutenberg, et, en tout cas, le récit des faits réels a dû nécessairement s'être transmis à la nouvelle génération de la famille typographique. D'où vient donc ce silence? Peut-on songer à une sorte de conspiration pour méconnaître les droits légitimes de l'inventeur au moins à la gloire posthume? Nous croyons qu'il ne faut chercher à expliquer tout cela que le plus simplement du monde. Nous pensons que dès l'origine on n'a jamais bien su le nom de l'inventeur des types mobiles, parce que personne n'a revendiqué cet honneur pour lui-même, peut-être pour des causes dont nous parlerons plus loin. A l'ombre du voile épais qui enveloppe le berceau de la typographie, il n'a pu se former que des légendes, des traditions vagues, que nul n'était en mesure d'éclaircir avec autorité, traditions tantôt favorables à Gutenberg, tantôt à Fust, propagées respectivement par les amis et les partisans de l'un et de l'autre. C'est à cause de ces incertitudes que Jean Schœffer a pu obtenir, en 1518, un privilège de l'empereur

Maximilien, où ce souverain déclare « sur la foi des dignes témoins » (*fide dignorum testimonio*), que « l'ingénieuse invention de la chalcographie » est l'œuvre de Jean Fust, bien que ce fait ne puisse pas être prouvé.

Quelle conclusion tirer maintenant de toutes ces contradictions et quel jugement porter sur les prétentions respectives de Harlem et de Mayence? Nous avons démontré qu'il n'y a là de place que pour des hypothèses; aussi hasarderons-nous la nôtre. En ce qui concerne Harlem, comme, selon le proverbe, il n'y a pas de fumée sans feu, nous estimons qu'il doit y avoir quelque chose de vrai dans la tradition hollandaise, dont tant d'écrivains indépendants les uns des autres ont attesté la ténacité, et qui est confirmée par Ulrich Zell. Qu'on ait accumulé des détails inexacts autour d'un fait positif, cela n'autorise nullement à rejeter l'authenticité du fait lui-même. Quel que soit le nom de l'inventeur ou de la ville des Pays-Bas qui ait été le berceau de l'œuvre, peu importe, mais on peut admettre, non sans raison, que c'est à la Hollande que revient l'honneur d'avoir enfanté l'inventeur des types mobiles. La tradition ne saurait jamais se former et persister au gré d'un ou de quelques individus, et sans aucune base; il n'est donc pas permis à la critique impartiale de taxer absolument d'imposture les témoignages rapportés plus haut des historiens respectables du seizième siècle. On peut admettre aussi que la connaissance de l'art nouveau a été transportée à Mayence par un collaborateur de l'inventeur, non par suite d'un vol, mais plutôt à cause de la mort de celui qui avait fait cette grande découverte. Il est certain, depuis les dernières investigations, qu'en 1454, et par conséquent avant la dissolution de l'association de Gutenberg avec Fust, qui n'eut lieu qu'à la fin de l'année suivante au plus tôt, ou plus probablement en 1456, il existait à Mayence deux imprimeries d'où sont sorties deux éditions des *Lettres d'indulgence* avec la date de 1454, mais imprimées avec des caractères différents, car on ne comprendrait jamais pourquoi, à cette époque, un même atelier typographique les aurait exécutées toutes les deux bien distinctes, sans aucune nécessité et rien que pour se créer des frais inutiles. Or, si l'une de ces imprimeries était incontestablement celle de Gutenberg et Fust associés, quel est donc l'autre imprimeur

inconnu et de qui tenait-il le secret de l'art? Ce n'est certes pas Gutenberg, lié avec Fust, dont l'appui pécuniaire lui était alors indispensable, comme le constate le procès de 1455, qui aurait eu l'idée de se créer une concurrence désastreuse en divulguant à un autre la connaissance de la typographie. Gutenberg n'était donc pas, en 1454, seul à exercer son art. Est-ce lui, par contre, qui l'aurait appris de son concurrent anonyme, comme le veulent les partisans de Harlem? Rien ne le prouve non plus, quoique cette autre imprimerie paraisse avoir existé avant celle de Gutenberg, s'il faut en croire Wimpfeling qui affirme, comme nous l'avons vu plus haut, que l'illustre Mayençais, à son retour dans sa ville natale, vers 1445, y trouva *plusieurs personnes s'occupant d'imprimerie.* Comment résoudre alors ce problème? Nous croyons que, de même pour beaucoup de choses, la vérité est probablement au milieu. Il est incontestable, également en vertu de la persistance de la tradition allemande, que la typographie doit beaucoup à Gutenberg. Or, M. Hessels a démontré que les documents manquent pour le déclarer inventeur de la typographie. Cependant, est-il impossible à deux hommes éloignés l'un de l'autre d'avoir une idée analogue? N'a-t-on pas vu de nos jours Niepce et Daguerre travailler à la photographie séparément pendant de longues années et n'être mis ensuite en rapport que par l'effet d'un hasard?

On n'a nullement besoin pour cela de faire intervenir un Donat hollandais qui aurait inspiré Gutenberg, d'autant plus, ce qu'on ne paraît pas avoir fait ressortir, qu'Ulrich Zell ne le dit point, mais qu'il se borne à constater que *la première ébauche de l'art typographique*, TEL QU'IL ÉTAIT PRATIQUÉ EN 1499, *avait été réalisée en Hollande dans les Donats*, ne voulant probablement que rappeler ainsi le fait matériel d'une invention antérieure, *dont date*, dit-il, *le commencement du susdit art*, devenu, grâce à Gutenberg, *beaucoup plus magistral et plus subtil que ne l'était la première manière.*

Voyons qu'elle a dû être la marche probable de cette invention. Si l'on ne regarde l'art d'imprimer que dans son acception la plus large, comme produisant sur du papier ou toute autre substance la translation de caractères tracés d'abord sur une matière quelconque, deux estampes du premier quart du quinzième siècle offrent des inscriptions imprimées avec une date certaine. Nous voulons parler :

1° de la Vierge entourée de Saintes qui se voit à la bibliothèque de Bruxelles, où on lit au bas : *M : CCCCoXVIII* (1418); sur la légende de la sainte qui est dans le haut, à gauche : *Stã Katerina;* sur la légende de celle qui est à droite : *Stã Barbara. . .*; sur la légende de celle qui est dans le bas, à gauche : *Stã theoretusa* et sur celle de la sainte de droite, qui est vis-à-vis : *Umbro, oreta;* 2° du *Saint Christophe* qui fait partie du Cabinet des estampes, et au bas duquel se trouve l'inscription suivante :

« *Christofori faciem die quacumque tueris** *Millesimo CCCC°*
*Illa nempe die morte mala non morieris** *XX° tercio* (1423).

Voilà bien l'embryon de l'imprimerie! Qu'importe qu'on ait imprimé trois lignes ou bien cinquante! Il ne s'agit plus là d'estampilles et de lettres initiales. C'est très probablement la vue des estampes ainsi imprimées qui a donné l'idée de graver sur bois des pages entières de texte destinées à l'impression.

On reconnaît aujourd'hui que c'est la Néerlande qui a vu naître les premiers livres à figures, tels que : *l'Ars moriendi, la Bible des Pauvres, l'Apocalypse, le Cantica canticorum, le Speculum humanæ salvationis,* etc.; on reconnaît également que les premiers essais de l'impression tabellaire ont eu lieu dans le même pays. Une fois que ce genre d'impression a été appliqué à la reproduction des textes, il est dans la nature de l'esprit humain qu'on a dû se préoccuper de trouver encore quelque chose de plus commode. Et dès lors il est naturel qu'on ait songé à la mobilisation des caractères.

La première étape du système définitif a dû être la division des pages xylographiques en lettres isolées, mais on ne tarda pas à s'apercevoir que les caractères en bois se prêtaient mal au but qu'on voulait atteindre. On chercha alors une substance plus résistante, et de tâtonnement en tâtonnement on arriva à l'idée de la fonte, grossière d'abord, plus parfaite ensuite.

Pourquoi dénierait-on l'idée première de ce progrès à la Hollande qui, à cette date, était de beaucoup plus avancée que l'Allemagne dans le domaine des arts? Un fait remarquable est d'ailleurs à noter, c'est que lorsque vers 1463 les ouvriers allemands se dispersèrent, comme des Apôtres, pour propager en Europe les bienfaits de

l'art qui venait de naître, aucun d'eux n'alla s'établir en Hollande. Pourquoi cela? Ne serait-ce pas parce qu'on savait que la typographie y était déjà exercée et qu'elle se perfectionnait de son côté?

Cependant on devra toujours à Gutenberg au moins la vulgarisation d'un procédé qui, du premier coup, s'est élevé jusqu'à la perfection, qui a rempli l'univers, qui, comme la pierre de la statue de Nabuchodonosor, a renversé l'ancien monde, qui produit aujourd'hui même les effets les plus extraordinaires et dont on ne peut calculer la portée[1].

Puisqu'il n'est pas démontré que l'exécution typographique du *Speculum* soit l'œuvre de Coster, à qui l'attribuer? Incontestablement on ne le saura jamais, et il faut renoncer à y attacher un nom d'homme. Tout au plus pourra-t-on circonscrire cette question dans des limites assez étroites.

Heinecken, fidèle à son système, met les éditions latines à l'actif de l'Allemagne, « justement du temps de l'invention de l'imprimerie ». « Il est plus que probable et presque certain, dit-il, que le *Speculum* en latin a été imprimé premièrement en Allemagne (à Cologne), et ensuite traduit et imprimé aux Païs-Bas. » Cette thèse, cependant, est abandonnée depuis longtemps. Du moment qu'il a été prouvé que les éditions hollandaises sortent du même atelier que les éditions latines; que la forme des caractères employés dans ce livre est bien celle de l'écriture en usage dans la Hollande au quinzième siècle; que les vignettes sont visiblement de l'École néerlandaise, et qu'enfin une

1. Nous avons fait insérer tout ce chapitre relatif à l'invention de l'imprimerie dans le numéro d'octobre 1883 de la revue *Le Livre*. Dans la livraison suivante de cet excellent recueil, le savant M. A. Claudin a bien voulu approuver notre conclusion, et en même temps il a publié un curieux document, qui n'a été connu d'aucun historien de l'imprimerie, et où Gutenberg est proclamé l'inventeur de la typographie. C'est une lettre de Guillaume Fichet, prieur de la Sorbonne, à son ami Robert Gaguin, insérée en tête de quelques exemplaires de l'ouvrage intitulé *Gasparini Pergamensis Orthographiæ liber*, qui est regardé comme le second livre imprimé à Paris. La déclaration de Fichet s'appuie sur le témoignage de trois prototypographes parisiens, Ulric Géring, Krantz et Friburger. Le livre dont il s'agit ayant été publié vers la fin de l'année 1470, la lettre du prieur de la Sorbonne constitue le plus ancien document connu en faveur de Gutenberg, mais qui, selon nous, ne change en rien l'état de la question. L'ancienneté de ce document, qui ne repose, comme tant d'autres, que sur la tradition, et où l'esprit de nationalité a pu jouer le premier rôle, ne saurait apporter une preuve décisive au milieu de tant d'autres témoignages contradictoires et également respectables. Rien n'empêche de considérer Gutenberg comme *le véritable inventeur de la typographie* en raison de la supériorité de son procédé, mais tout semble démontrer qu'*avant* lui on imprimait déjà des livres en caractères mobiles, quoique au moyen des procédés informes, d'où il résulte qu'on ne saurait lui accorder le titre de *premier inventeur de l'imprimerie*.

édition hollandaise de ce livre a paru, avec les mêmes planches, quoique sciées en deux, à Culembourg, en Hollande, chez Veldener, en 1483 (voir plus loin), on est obligé de convenir qu'il serait puéril de prétendre que les éditions latines ont vu le jour en Allemagne.

Ceci une fois admis, il s'agit de déterminer l'époque approximative de la publication de nos éditions anonymes. Heinecken, qui n'accorde aux Pays-Bas que les éditions hollandaises, dit « qu'on pourrait soupçonner que Jean de Westphalie (établi à Louvain vers 1474) ait été l'imprimeur de la première édition flamande (en quoi il contredit sa première opinion, rapportée ci-dessus), et que Veldener ait reçu de lui les planches » ; d'autres l'attribuent à Richard Paffraet, de Cologne, imprimeur à Deventer depuis 1477, mais les types employés par les uns et les autres ne ressemblent nullement à ceux du *Speculum*. Fournier les croit l'œuvre de Gutenberg. Daunou soutient que l'édition latine avec vingt planches xylographiques est postérieure à la société de Fust et de Gutenberg, mais qu'elle est peut-être antérieure à l'année 1460. Guichard, au contraire, affirme qu'elles sont toutes postérieures à l'année 1461 et que l'art typographique a été importé dans les Pays-Bas de l'Allemagne. Après La Serna Santander, Renouvier est disposé à en attribuer l'impression à Veldener, et M. Ch. Ruelens est de cet avis[1]. Auguste Bernard a le mieux combattu toutes ces affirmations qui ne reposent sur rien. « La raison, dit-il, sur laquelle je me fonde pour rejeter cette opinion, c'est que, si le livre eût été imprimé si tardivement, il ne serait pas confectionné en dehors de toutes les règles typographiques déjà en usage depuis dix ou douze ans dans les ateliers allemands », et il développe ensuite son argumentation. Il conclut « que l'imprimeur du *Speculum* avait trouvé un procédé imparfait avant Gutenberg ». Telle est aussi l'opinion d'Ottley, et il nous semble que tout critique impartial doit partager cette manière de voir, sans quoi le débat resterait sans issue.

S'il n'est pas aisé de déterminer l'âge de la partie typographique des quatre éditions anonymes du *Speculum*, il s'agit de savoir si cette tâche ne saurait être remplie au moyen des investigations touchant

1. En dernier lieu, M. Campbell, dans ses *Annales de la typographie néerlandaise au quinzième siècle* (La Haye, 1874), émet l'hypothèse que la première imprimerie hollandaise a peut-être été établie à Utrecht.

l'auteur ou les auteurs des gravures dont elles sont ornées. Il est possible qu'elles dérivent, comme d'autres suites xylographiques, d'un prototype manuscrit qui reste encore à découvrir et qui trancherait peut-être la question entière. En attendant on en est encore réduit à des hypothèses plus ou moins rationnelles. Heinecken n'a pas à cet égard d'opinion déterminée. D'après La Serna Santander, les gravures, de même que l'impression, seraient dues à Veldener. Ottley attribue la gravure des meilleures vignettes au même maître hollandais à qui l'on doit la *Bible des Pauvres* et le *Cantique des Cantiques*, graveur qui aurait travaillé vers 1440; il donne celles d'un mérite inférieur à un de ses élèves, et à un troisième les planches exécutées dans une manière toute différente. D'autres iconographes, entre autres Sotheby, sont de cet avis. En 1855, une opinion en partie nouvelle a été émise par E. Harzen dans un travail ingénieux sur l'âge et l'origine des premières éditions du *Speculum*[1]. Prenant pour point de départ l'édition de Veldener de 1483, faite avec les planches qui avaient servi pour les éditions anonymes antérieures avec l'addition des douze planches nouvelles, Harzen conclut, de la concordance en forme et en exécution de ces douze planches avec les autres, et aussi de leur analogie avec celles du *Fasciculus temporum* et de l'*Historia sanctæ crucis*, publiés par Veldener, que ce dernier était aussi le graveur du *Speculum*, dont les différentes éditions auraient paru de 1460 à 1470. M. Ch. Ruelens[2] trouve que cette conjecture « satisfait à toutes les conditions ». « M. Harzen, dit-il, fait très bien remarquer la grande analogie de style qu'il y a entre les planches des diverses productions de Veldener; et comme celui-ci se proclame lui-même graveur, il en conclut très légitimement que cet artiste a créé des œuvres, et que parmi ses œuvres peuvent se trouver le *Speculum*, la *Biblia pauperum*, etc. Il n'y a là rien d'extraordinaire, rien que de bien simple ». Or, la question n'a pas paru aussi simple à tout le monde. Des critiques compétents, tout en admettant une certaine parenté entre le travail de gravure de la *Bible des Pauvres*, celui du *Cantique des Can-*

1. *Ueber Alter und Unsprung der frühesten Ausgaben der Heilspiegels oder des Speculum humanæ salvationis* (dans l'*Archiv für die zeichnenden Künste*, publié par R. Naumann; Leipzig, 1854, n° 1).
2. *Sur le Speculum* (dans le *Bulletin du bibliophile belge*, 1855, p. 165-186).

tiques et celui du *Speculum*, soutiennent que ces suites n'ont été ni dessinées ni gravées par la même main; tout au plus accordent-ils qu'elles ont pu sortir d'un même atelier, ou mieux qu'elles appartiennent à une même école. D'un autre côté, on rejette l'opinion de Harzen au sujet de l'analogie de travail du *Speculum* avec les ouvrages de Veldener que nous avons déjà cités, et l'on va même jusqu'à affirmer que le premier n'a pas le moindre rapport avec les autres. La solution ne paraît donc pas pouvoir être trouvée dans cette voie.

En ce qui concerne l'exécution de la partie typographique des premières éditions du *Speculum*, Harzen émet l'opinion qu'elle doit être attribuée à l'une des nombreuses congrégations des Frères de la vie commune, qui furent les premiers dans les Pays-Bas à se servir de la découverte de l'imprimerie pour éditer une quantité de livres servant à l'instruction et à la moralisation du peuple, et qui n'avaient pas l'habitude de souscrire leurs publications. Il n'y a à cela assurément aucune impossibilité, et cette hypothèse est peut-être plus proche de la vérité que toute autre; mais alors, pour tout concilier, il faudrait attribuer à cette vaillante communauté l'invention et la mise en œuvre d'un procédé typographique imparfait avant Gutenberg. Harzen va même plus loin, et porte l'impression des premières éditions du *Speculum* à l'avoir des Frères de la vie commune du prieuré de Saint-Martin, à Louvain, qui en effet eut une imprimerie, mais dont les productions sont inconnues, et il a choisi de préférence cette communauté parce que c'est aussi à Louvain que Veldener fonda son premier établissement typographique. M. Ch. Ruelens a relevé dans cette démonstration une erreur de date, et la différence étant de trente années, le système entier s'en ressentit. Malgré cela, Passavant (t. I, p. 114-115) y adhère entièrement, mais sa conviction n'était pas inébranlable, car il déclara ensuite (p. 365) « qu'il est également vraisemblable que l'œuvre xylographique en question (le *Speculum*) est réellement sorti du même cloître (de Groenendael) ». Renouvier[1] s'inscrivit contre toutes ces hypothèses. « L'intervention, dit-il, des Frères de la vie commune, imaginée par M. Harzen, ne nous paraît pas plus admissible. Ce ne sont pas les moines seulement qui,

1. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, p. 91-92.

au moyen âge, ont été des artistes sans amour-propre et sans notoriété. Ils prirent, il est vrai, quelque part à l'imagerie et à l'imprimerie, mais cette part est minime en comparaison de celle des corporations civiles. Veldener n'était pas un clerc du prieuré à Louvain, mais, en sa qualité d'imprimeur, le suppôt de l'université, admis dans ses registres en 1473..... Le *Speculum* est l'ouvrage d'un de ces *printers* qui florissaient dans les villes flamandes et hollandaises des États de Bourgogne avant la découverte de l'imprimerie. Ce *printer* d'images et de planches xylographiques paraît s'être associé pour cette publication à un compagnon, possesseur inexpérimenté de caractères mobiles et d'une encre noire et grasse. Ce compagnon ne s'étant pas fait connaître dans les annales de l'imprimerie, qui restent muettes pour la période comprise entre les années 1440 et 1473, on en a conclu, d'une part, qu'il travailla avant cette époque, et à Harlem; de l'autre, qu'il est postérieur et venu d'Allemagne : il suffit de croire que la somme de faits inconnus dans l'histoire de l'art dépasse celle des faits connus pour repousser cette alternative. Logiquement, la composition du *Speculum* se place précisément dans l'époque intermédiaire, qui est la plus remplie d'essais et d'efforts disséminés, infructueux et inconnus, ayant pour objet l'impression. Les bibliographes hollandais, qui se piquent de quelque critique, conviennent qu'ils ne donnent le *Speculum* à Harlem et à Coster que parce qu'on n'a pas établi que l'impression ait été faite ailleurs et par un autre. Cet autre inconnu doit pourtant être réservé et maintenu par l'histoire tant que le droit de Coster n'aura pas été prouvé par des documents certains. » Cette conclusion nous semble pleine de sagesse, tant qu'on nage dans l'océan d'hypothèses.

Il nous reste encore à examiner les opinions des iconographes au sujet de la paternité des dessins des planches du *Speculum* (si toutefois le dessinateur ne fait pas un avec le graveur) et de leur valeur artistique par rapport aux autres xylographies célèbres. On s'est d'abord contenté d'une attribution générale à un artiste anonyme de l'école de Van Eyck, à quelque contemporain de Roger Van der Weyden, dit de Bruges, et de Memling. Harzen le premier a cherché à

le nommer. « On s'arrête volontiers, dit-il, dans les rapprochements, à Thierry Stuerbout, qui travaillait à Louvain en 1462, et y avait, en 1468, le titre de peintre de la ville..... Par suite de sa mort (1476), et dans le cas où les bois du *Speculum* seraient réellement de lui, il est possible que Veldener ait été appelé à terminer l'ouvrage commencé. Mais comme il y a une partie des planches de Veldener qui trahissent la main du maître de la *Biblia pauperum*, il est à présumer qu'elles ont été laissées par ce dernier toutes préparées pour la gravure. » « Il ne paraît pas douteux, ajoute-t-il, que le maître de la *Biblia pauperum* et T. Stuerbout appartiennent tous deux à l'école de Roger de Bruges, dont les proportions grêles se retrouvent dans les deux tableaux de 1468 (qui se trouvaient dans la collection du roi de Hollande), comme dans les bois du *Canticum*..... Le rapprochement du temps, du lieu et du style rendent très probable l'identité du maître de la *Biblia*, du *Speculum*, etc., avec Stuerbout. » Nous devons noter ici que Waagen attribue les meilleurs dessins de la *Bible des Pauvres* à Roger Van der Weyden lui-même, dont il voit aussi l'influence incontestable dans les planches du *Cantique des Cantiques*.

Passavant se range entièrement du côté de Harzen, mais Renouvier estime avec raison qu'il n'y a là de rapport possible qu'un rapprochement d'école.

Passons maintenant à la valeur d'art de ces estampes. Heinecken et Zani leur trouvent une finesse d'exécution plus grande et un dessin plus sûr que dans celles de la *Bible des Pauvres*. Ottley, au contraire, les croit d'un mérite un peu moindre. Passavant n'établit aucun parallèle, tout en louant la beauté du dessin et la finesse de la gravure. Le jugement de Waagen a été reconnu très juste. « Les compositions, dit-il, sont bien comprises; les motifs, soit en mouvement soit en repos, sont parfaits et souvent même gracieux; les proportions généralement bonnes, le dessin excellent; les draperies, avec quelques plis aigus, sont bien entendues; l'exécution en courtes hachures est simple mais délicate. » Le verdict de Renouvier est encore le plus motivé : « Leur style indique la même origine que la *Bible des Pauvres* et un talent un peu plus avancé. La composition en est plus simple et le travail plus sobre peut-être, mais le dessin est plus fin et plus habile dans ses extrémités et ses draperies, les formes plus

élégantes et empreintes quelquefois d'une grâce marquée. Plus d'adresse et plus de sûreté de trait se montrent aussi dans la taille du bois. Le contour des figures est quelquefois si délicat qu'il rend l'effet de la plume la plus légère et la plus ferme dans ses tracés. Les costumes, plus simplement traités, appartiennent aux mêmes modes; les ornements des encadrements sont plus finis, les édifices mieux en perspective, les terrains plus fleuris, mais avec des arbres toujours façonnés en if. Il y a aussi des détails d'un tracé ogival plus flamboyant dans quelques parties, comme dans le trône de Salomon..... Toutes ces pièces pourraient être louées à divers titres, et quelques-unes sont de petits chefs-d'œuvre de composition, de dessin et de taille. Mieux encore que dans la *Bible des Pauvres*, il est facile d'y reconnaître un élève de Van Eyck, en tenant compte d'ailleurs de la distance voulue entre un peintre de première volée et un tire-page très modeste, mais libre dans ses allures. Ici encore on a voulu séparer l'art du dessinateur et celui du graveur en balançant l'habileté de l'un par l'impéritie de l'autre. Je crois qu'il faut y voir l'œuvre d'un seul artiste appartenant à la même école flamande que l'auteur primitif de la *Bible des Pauvres*, mais d'un moment un peu plus avancé et d'un talent plus subtil. Quelques pages témoignent, il est vrai, de la négligence et de l'inégalité; elles sont sans doute le fait des apprentis, inévitables dans des ouvrages de longue haleine. Parmi les plus négligées, on rencontre encore un esprit de composition qui sent le maître. »

Nous trouvons qu'il n'y a rien à ajouter à ce jugement si bien déduit et exprimé avec tant de talent. Il résulte de tout cela que la plus belle et la plus pure des xylographies de la même école est encore le *Cantique des Cantiques*, dont le dessin a plus d'élégance et la gravure plus de vivacité et de finesse.

AUTRES ÉDITIONS

ÉDITION C HOLLANDAISE

Spiegel onser Behoudenisse. Culembourg, Jean Veldener, 1483.

C'est un petit in-quarto imprimé opistographiquement avec des caractères de fonte. On s'est servi d'une encre noire pour le texte et les figures, Celles-ci sont les mêmes que celles des éditions précédentes.

Veldener avait scié les planches par le milieu du pilier qui sépare chaque vignette pour pouvoir les adapter au format de son édition.

Ce livre n'est pas à la Bibliothèque nationale. Guichard qui ne l'avait pas vu, s'en est rapporté à cet égard à l'opinion générale, malgré l'avis contraire émis par Dibdin dans sa *Bibliotheca Spenceriana*, tome VII, page 186.

On connaît deux sortes d'exemplaires de la publication de Jean Veldener.

Les uns sont composés seulement de vingt-neuf chapitres (cent vingt-deux feuillets), avec les cent seize figures des éditions précédentes. On lit à la fin :

De Spiegel onser behoudenisse van culenburch by my Johan veldener In't iaer ons heren M.cccc. ende lxxxiii. des saterdaghes post mathei apostoli.

Le seul exemplaire connu de cette édition est conservé à la bibliothèque publique de Harlem. Il était complet du temps de Meerman, mais aujourd'hui il lui manque les feuillets 1, 4, 5, 6, 11, 42, 117 et [illegible]2.

Les autres ont trente-deux chapitres (cent trente-quatre feuillets) et cent vingt-huit figures. Le recto du premier feuillet est blanc. Au verso, une gravure, ayant au-dessous la marque de l'imprimeur, accompagnée de ce titre :

Dit is die den spieghel denisse	(marque)	*prologhe vā onser behou*
CVLEN		*BORCH*

Au recto du dernier feuillet, on lit ce colophon :

Dit boeck is volmaect in die goede stede van Culenburch bij mij iohan veldener Int iaer ons heren ‖ *M.CCCC. ende lxxxiij. des saterdaghes post ma* ‖ *thei apostoli.* On a ajouté les chapitres XXV, XXVIII et XXIX des manuscrits du *Speculum*. Les douze nouvelles figures sont inférieures aux anciennes, mais dans le même goût.

Guichard et d'autres pensent qu'elles ont pu être gravées par Veldener lui-même, qui était à la fois imprimeur et artiste. Heinecken au contraire prétend que c'étaient des vignettes que le premier impri-

meur n'avait pas employées, que Veldener avait retrouvées, et qu'il scia également en deux. Il ajoute qu'il les a insérées au même endroit où on les voit dans les manuscrits anciens ; quatre sujets sont après la quarante-neuvième vignette, savoir :

1. *Synagoga derisit xpũihesũ.*
2. *Micol derisit dauid virũ suum.*
3. *Absalon suspensus lanceis perforatus.*
4. *Euilmerodach corpus patris divisit.*

Les huit autres après la cinquante-deuxième :

5. *Quatuor destructiones infernorum.*
6. *Angelus in fornace pueros visitavit.*
7. *Daniel in lacũ leonis missus.*
8. *Strutio pullum v'miculo liberavit.*
9. *xp̄s dyabolũ hostē superavit.*
10. *Bananias leonem in cisterna occidit.*
11. *Sampson leonem dilaceravit.*
12. *Ayoth Eglon regē perforavit.*

Les exemplaires de cette édition sont très rares. Il s'en trouve un à la bibliothèque de La Haye. Lord Spencer en possède un, incomplet de la signature *O*. L'exemplaire d'Enschedé, vu par Heinecken, a été acheté en 1867 par M. Didot.

ÉDITION LATINO-ALLEMANDE [1]

(*Speculum humanæ salvationis latino-germanicum cum Speculo Sanctæ Mariæ editum.*) In-folio.

Ce livre se compose de deux cent soixante-neuf feuillets imprimés opistographiquement avec des caractères de fonte. On y trouve : 1° les quarante-cinq chapitres du *Speculum* en langue latine avec cent quatre-vingt-douze figures, qui paraissent reproduites

1. Pour compléter le chapitre des éditions latines, nous mentionnerons pour mémoire deux éditions citées par Guichard (p. 46).
L'une d'elles : *Speculum humanæ salvationis* (Paris, Jehan Petit, 1498, in-4°) n'est connue que par une rapide mention d'Érasme Nyerup (*Spicilegium bibliographicum* ; Havniæ, 1783) : elle appartenait alors au professeur A. Kallius. On ignore si elle a des gravures, mais c'est peu probable.
L'autre : *Speculum salvationis humanæ modum ruine reparationisque generis humani com-*

à l'imitation des anciens manuscrits; 2° une traduction du même ouvrage en allemand et en prose; 3° les trente-quatre chapitres du *Speculum sanctæ Mariæ,* en langue latine, sans figures, ni traduction; cette partie est l'œuvre de Jean Andreas, de Bologne, jurisconsulte (voir plus haut, p. 200). Les chapitres de ces différents ouvrages sont intercalés les uns dans les autres, et le tout est entremêlé de la traduction allemande. C'est un des livres les plus étranges que l'on puisse rencontrer.

Les figures n'ont aucun rapport avec celles des éditions précédentes; quoique infiniment moins remarquables, elles ne déparent pas ce livre d'ailleurs très bien imprimé. Heinecken a donné des fac-similés des deux premières gravures, et Dibdin, de dix figures, d'après l'exemplaire de lord Spencer.

Sur le *recto* du premier feuillet, le prologue du *Speculum sanctæ Mariæ* commence ainsi :

Incipit phemium libri sequentis
Andreas natōne ytalus· officio p̄sbiter·mini-
stroꝝ ⁊ pauperum·dūm ihu xp̄i pauperioꝛ mi-
nister. Clero ac sacris v̄ginibus desiderans in

Le recto du huitième feuillet finit par *Amen.*

La première gravure : *Chute de Lucifer*, est placée au verso du feuillet 9, et il y a un très grand ornement sur la marge à gauche. La dernière est au verso du deux-cent-soixantième feuillet. Toutes les gravures sont accompagnées du texte latin. Dans le haut de la planche, le titre est en latin, mais au dessous se trouve l'explication en allemand.

plectens cunctis verbi dei seminatoribus per quam utile ac necessarium (Paris, M. Durand Gerlier, 1498, in-8°) a été signalée par Panzer (t. II, n° 478). Bolongaro-Crevenna en avait un exemplaire, mais il n'a jamais été convenablement décrit, de sorte qu'on ne sait pas s'il a quelque rapport avec notre *Speculum* ou non.

Il y a encore deux éditions latines de Paris, J. Seurre, 1498 et 1503, in-8. Nous avons vu un exemplaire de cette dernière. C'est un petit in-8, gothique, à deux colonnes, de 36 feuillets chiffrés et 4 feuillets non chiffrés. Le titre est identique avec celui de l'édition de Durand Gerlier, 1498, ci-dessus. La suscription porte que le volume a été imprimé par Jean Seurre aux frais de Durand Gerlier et de François Regnault. Cette édition n'offre que le texte du *Speculum* xylographique, et les trois éditions précédentes que nous venons de citer doivent être identiques avec elle.

Au commencement des huit derniers feuillets, qui contiennent une double préface et une double dédicace, on lit :

**¶ Alius liber Saluatōnis humane metricus
prioris libri materiā metrice ac ɔpendiose tractat9
¶ Compendiū humane saluatōnis nuncupat9.
Incipit
Hoc opus inchoo p nomie xp̄e tuo.**

C'est l'annonce d'un abrégé du *Speculum*, également en prose rimée, dû à la plume du frère Jean, éditeur de ce volume.

La préface finit à la troisième ligne du deuxième feuillet, puis vient : *Prologus in Compendiū hūane saluatōnis.* L'abrégé commence vers la fin de ce deuxième feuillet et se termine au verso du huitième qui est le deux-cent-soixante-neuvième et dernier. Les chapitres ne sont qu'au nombre de quarante-trois, mais ce dernier comprend aussi les chapitres quarante-quatre et quarante-cinq. Tout à la fin :

**¶ Explicit humaneq3 salutis sūmula plane
a me fratre Johanne tui pater ordinis alme
vir bñdicte puto quasi minimo monacho.**

On ne trouve dans ce livre ni chiffres, ni signatures, ni réclames ; il est imprimé avec des caractères gothiques, à longues lignes, au nombre de trente-cinq sur les pages entières.

Cette édition, sans date, où l'on ne voit le nom d'aucune ville, ni d'imprimeur, a eu les honneurs de plusieurs attributions erronées.

M. Paul Lacroix [1] la donne à Gutenberg, de même que tous les *Speculum* anonymes, à cause du mot *miroir* employé dans le fameux procès de Strasbourg de 1439 (voir plus haut, p. 234).

Heinecken cependant avait éclairci ce point d'une manière convaincante : « Ce qui est sûr, dit-il, c'est qu'il a été imprimé à Augsbourg vers 1471 par Gunther Zeiner. Je le sais par les mémoires que le R. P. François Krisner, bibliothécaire de la Chartreuse à Buxheim, a bien voulu me communiquer. Gunther Zeiner était grand ami et bienfaiteur de ces chartreux, tellement qu'il fit présent à leur biblio-

1. *Moyen âge et Renaissance* (en collaboration avec F. Seré), art. *Imprimerie*.

thèque de chaque livre imprimé par lui, y insérant ses armes et quelquefois sa signature. Le livre du *Speculum humanæ salvationis* est de ce nombre : outre que les caractères y sont les mêmes que ceux de ses autres impressions. »

Dibdin, cependant, ne s'est pas contenté de cette démonstration admise par tous les bibliographes. Après avoir remarqué que Gunther Zeiner et Jean Zeiner, son contemporain, imprimeur à Ulm, employaient tous les deux des caractères semblables à ceux du volume dont nous nous occupons (voir le spécimen de ces deux caractères dans Sotheby, t. II, pl. XCIII et XCIV), il déclare qu'on ne saurait attribuer l'édition à l'un de ces typographes plutôt qu'à l'autre. Aujourd'hui nous possédons à l'appui de la déclaration de Heinecken un document péremptoire, qui est le catalogue de vente des livres publiés par Gunther Zeiner, catalogue imprimé par lui-même et où notre volume figure sous ce titre : *Speculum humanæ salvationis, alias beatæ Virginis, cum imaginum picturis ad id spectantibus, latina et teutonica lingua impressum.*

Tout le reste, d'ailleurs, concorde avec cette preuve. Le frère Jean, éditeur de ce volume dédié par lui au père Jean (de Hohenstein), élu abbé du monastère de Saint-Ulric et de Sainte-Afra d'Augsbourg en 1439, et mort en 1478, faisait lui-même partie de ce couvent, de l'ordre de Saint-Benoît. D'après les uns, ce serait Jean de Carinthie (*de Carniola*), selon d'autres, ce pourrait bien être Jean de Giltingen, qui devint lui-même abbé du même monastère en 1482. C'est à ce frère Jean également qu'on doit la traduction allemande de cette édition. Meerman est allé jusqu'à lui attribuer le texte original du *Speculum humanæ salvationis*, dont la rédaction cependant remonte sûrement au commencement du quatorzième siècle.

Ce volume, qu'on rencontre fréquemment dans les bibliothèques d'Allemagne, se présente rarement dans les ventes. Vendu, 125 francs chez Bearzi ; 110 florins chez Butsch ; 610 francs (relié en maroquin rouge), à la salle Silvestre en novembre 1857 ; 450 francs à la vente Libri en 1859 ; 1,950 francs (relié par Trautz-Bauzonnet) à la vente Yemeniz, en 1865 ; 1,000 francs chez Tross en 1872 ; 806 fr. 25 c. à la vente Weigel en 1872 ; 1,562 francs au catalogue de Cohn, de Berlin, n° CLVII, en 1883.

On le trouve à notre Bibliothèque nationale, avec les feuillets neuf et dix placés par erreur en tête.

Je possède un très bel exemplaire de ce livre rare. Un certain nombre de gravures y sont légèrement coloriées, les autres sont intactes. Il est relié en maroquin rouge par Petit.

ÉDITIONS ALLEMANDES.

A. — *Spiegel menschlicher Behaltnisse.* Bâle, Bernard Richel, 1476. Grand in-folio, de deux cent trente-cinq feuillets.

Cette traduction allemande diffère des manuscrits et des éditions précédentes ; elle n'est pas la même non plus que celle qui est due aux presses de Gunther Zeiner. Elle est imprimée en caractères gothiques, à deux colonnes, sans chiffres, signatures, ni réclames.

On y trouve : 1° les quarante-cinq chapitres du *Speculum;* 2° les Quinze Signes qui précéderont le Jugement dernier, selon saint Jérôme ; 3° les prédications de l'Antechrist; 4° les épîtres et évangiles pour les dimanches et fêtes de l'année; 5° diverses histoires et paraboles de l'ancien et du nouveau Testament; le tout en allemand et en prose. Il y a deux cent soixante-dix-huit figures sur bois, dont vingt et une constituent de doubles emplois ; elles sont inférieures à celles des éditions latines et hollandaises et même à celles de Gunther Zeiner. Elles sont l'ouvrage d'un autre graveur.

Haut. des figures, 125 millim. ; larg., 85.

Les quatre premiers feuillets contiennent le prologue du traducteur et trois tables.

Au verso du dernier feuillet : *Deo gratias.*

On lit au-dessous, en lettres capitales : *Getrvcket dvrch Bern-‖hart Richel zv Basel do‖man zalt von Cristus Ge‖bvrt. M.CCCC.LXXVI, vf sa-‖nt gilgen obent* ⁘

Au bas la marque de l'imprimeur, tirée en rouge, avec les lettres B.R.

Sotheby (t. II, p. 187, pl. XCIII et XCIV) a donné des fac-similés du texte et de trois gravures.

L'auteur de cette compilation est inconnu.

Brunet ajoute que Hain ne compte que trois feuillets préliminaires, mais celui-ci a trouvé, dans l'exemplaire par lui décrit, trois autres

feuillets à la fin du livre. Deux contiennent : *Von eine bichtiger das ewāgelium schrifbet sanctus Lucas am yij capitel*, et le troisième est pour le registre des cahiers.

L'exemplaire de la Bibliothèque nationale est incomplet des deux premiers feuillets.

Le cardinal de Loménie de Brienne possédait un ouvrage in-folio composé de trente-trois feuillets, imprimés des deux côtés et présentant une série de deux cent cinquante-sept gravures sur bois, dont les sujets étaient ceux du *Speculum humanæ salvationis*. Les trente-deux premiers feuillets contenaient sur chaque page quatre figures, pagnées d'un texte manuscrit, tantôt latin, tantôt allemand. Le P qui a décrit ce volume (n° 4), a déclaré que ces gravures sur bois, « quoique plus grossières », étaient semblables à celles des éditions françaises du *Speculum* données à Lyon par Mathieu Husz, erreur qui a été répétée par Brunet. Sotheby a démontré, en effet (t. II, pp. 78-83 et 187), que ces gravures sont les mêmes que celles de l'édition allemande ci-dessus, de Bâle, 1476, à l'exception des deux (dont il donne le fac-similé, p. 83), et que ce tirage à part, sans texte, est postérieur à l'édition originale.

Dans le même volume se trouvait un manuscrit latin, orné de peintures, et consacré aux Histoires de la Bible, par Jean d'Udine. Ce n'était pas l'original, comme dit Laire, mais une copie de l'original daté de 1345.

Ce volume, réputé unique, vendu 700 livres à la vente de Loménie de Brienne, passa en Angleterre où il devint la propriété du marquis de Blandford (White Knight's Library), et plus tard celle de M. Perkins.

B. — *Dast ist der spiegel der menschen behaltnis mit den evangelien und mit episteln nach der Zyt des jars.* Grand in-folio. Sans lieu ni date.

On y compte deux cent trente-cinq feuillets, à deux colonnes de quarante-neuf lignes. Le premier feuillet n'est pas chiffré, on trouve ensuite quatre feuillets de table et un pour le titre. Il n'y a que deux cent vingt-huit feuillets chiffrés. Les caractères sont gothiques. On y compte deux cent soixante-dix-sept figures sur bois. « Elles sont, dit

Guichard, de la grandeur d'une carte à jouer, et n'ont été employées dans aucune des éditions précédentes. »

Sur le recto du dernier feuillet, colonne 2, on lit : *Deo gratias*. Au-dessous, on voit deux écussons suspendus à une branche; l'un représente un dragon ailé et l'autre un arbre accosté de deux étoiles; ce sont les armes parlantes de Pierre Drach (dragon), premier imprimeur de Spire, qui exerça de 1477 à 1504.

C'est la reproduction de l'édition de Bâle. Elle est imprimée avec les mêmes caractères que le *Leonardi de Utino Sermones*. . . Spire, Pierre Drach, 1479. On la croit publiée vers la même époque.

Guichard ne donne que deux cent trente feuillets à cette édition.

Elle est fort rare. La Bibliothèque nationale en possède un bel exemplaire.

C. — *Dit ist der spiegel menschlicher behaltnus mit den Evangelien und Epistelen durch daz ganz jar*. Augsbourg, Pierre Berger, 1489. In-folio.

On y compte six feuillets préliminaires (Guichard dit huit), deux cent vingt-neuf feuillets chiffrés, à deux colonnes de quarante-cinq lignes, et deux cent soixante-quatorze figures gravées sur bois. Voici le colophon : *Gedruckt in d' keyserlichen stat Augspurg* || *von Peter Berger Vnnd Vollendt an dem* || *freitag nach Liechtmess des jares do man* || *zalt nach Cristi gepurt*. M.CCCC.LXXXIX *jar*.

C'est une reproduction de l'édition de Bâle de 1476. Heinecken ne l'a pas connue.

L'exemplaire de Weigel, avec les planches coloriées et quelques piqûres de vers, a été vendu 345 francs.

D. — *Der Spiegel menschlicher behaltenisse*. Reutlingen, Michel Greifen, 1492. In-folio.

Deux cent vingt et un feuillets en caractères gothiques. On trouve dans ce livre les épîtres et les évangiles. Heinecken dit que les figures en bois sont gravées par un artiste différent. On lit à la fin : *Hie endet sich d' spiegel mēschlicher behaltnusz mit sampt dē ewāgelien und episteln durch dz gantz iar. von den heiligen mit dem commun. Getruckt zu Reutlinge vō michel greifen vff dz new jar In dē m.cccc lxxxxij*.

L'exemplaire de Weigel, piqué, mais avec les figures non coloriées, a été vendu 375 francs.

E. — *Der Spiegel menschlicher behaltnisse*. Augsbourg, Jean Schoensperger, 1492. Petit in-folio.

Deux cent quatre-vingt-huit feuillets chiffrés, un et six feuillets non chiffrés, à deux colonnes de quarante-deux lignes. On y trouve les épîtres et les évangiles, mais avec d'autres vignettes gravées sur bois. Le colophon est : *Gedruckt in der Kaiserlichen Stat Augspurg von Hannsen Schonspergern vnd vollendet an den Freytag vor sant marteins tage des jares do man zalt nach Cristi geburt m.cccc.xcij jare.*

F. — *Der Spiegel menschlicher behaltnuss*. Augsbourg, Jean Schoensperger, 1500. In-folio.

C'est une réimpression de l'édition précédente. Elle ne compte plus que deux (non chiffrés) et deux cent quatre-vingts feuillets, à deux colonnes de quarante lignes.

G. — *Das ist Spiegel der menschen behaltnis mit den evangelien und episteln nach der zyt des iars*. In-folio. Sans lieu ni date.

Elle contient sept feuillets non chiffrés et deux cent vingt-six feuillets chiffrés, avec registres, sans signatures ni réclames. Les figures sont sur bois. Voir Panzer, Ebert et Hain pour cette édition inconnue à Heinecken.

H. — *Das ist der Spiegel der menschen behaltnis mit den ewangelien und mit epistelen nach der zyt des iares*. In-folio. Sans lieu ni date.

Elle compte deux cent vingt-neuf feuillets chiffrés, imprimés à deux colonnes, avec figures sur bois. Décrite par Hain. Ebert pense que cette édition a été publiée dans les dix dernières années du quinzième siècle.

I. — *Hie vahet an ein spiegel menschlicher behaltnuss in dem geoffnet wirt d'val des mēschen vn̄ die mass des wid'pringēs*. In-folio. Sans lieu ni date.

Cette édition qu'on croît imprimée à Augsbourg, par Antoine Sorg entre 1475 et 1498, n'a que cent trente feuillets non chiffrés, avec figures gravées sur bois. Elle est citée par Panzer et par Ebert.

Antoine Sorg a donné en 1476 un volume de cent soixante feuillets, intitulé : *Der menschenspiegel*, que M. Brunet croit être une traduction du *Speculum humanæ salvationis;* c'est celle du *Speculum humanæ vitæ* de Rodriguez de Zamora. Elle a des gravures.

On connaît de ce livre une édition en bas-saxon. Elle contient quatre cent soixante feuillets in-folio, sans chiffres, signatures ni réclames, sans année, sans nom de ville ni d'imprimeur. Elle est conforme à l'édition de Bâle 1476 et à celles d'Augsbourg 1489 et Reutlingen 1492. On y compte cent trente-huit figures sur bois. C'est Erasme Nyerup qui a fait connaître ce livre.

Nous ne croyons pas devoir citer les éditions postérieures à l'an 1500.

ÉDITIONS FRANÇAISES.

A. — *Le Mirouer de la redemption de lumain lignage.* Lyon, 1478. Grand in-folio.

C'est la traduction de l'édition allemande de Bernard Richel, Bâle, 1476.

Les feuillets sont au nombre de deux cent un, imprimés à deux colonnes de quarante-six lignes chacune, avec signatures, mais sans chiffres, réclames ni initiales. Les caractères sont semi-gothiques. On y compte deux cent cinquante-six figures gravées sur bois. Les trois premiers feuillets renferment : 1° le prologue du traducteur; 2° une table des matières par ordre alphabétique et non par chapitres; 3° une table des épîtres et des évangiles pour tous les dimanches de l'année; 4° une table des épîtres et des évangiles pour les fêtes des saints et des saintes.

Le texte commence sur le recto du quatrième feuillet coté Aij :

Cy commence le mirouer de la redemp. . . . . .

Il finit à la deuxième colonne du septième feuillet recto, du cahier B, seconde signature, par ces mots :

*Cy finist le liure du mirouer de la re
demption de lumain lygnage transla
te de latin en francoys selon lintenci
on de la saincte escripture veu et cor
rige et trãslate par reuerẽd docteur
en theologie Frere Iulyen des au
gustins de Lyon. selon le sens de la lre
comme yl pourra apareystre a ceux
qui dilygenment mectront paine a le
lyre et bien entendre. Et a este impri
me. Lan de lincarnacion nr̃e seigneur
courrant. mille. cccc. lxxviij. le. xxvi.
iour daoust.*

On trouve dans ce livre : 1° les quarante-deux premiers chapitres du *Speculum*; 2° les quinze signes qui précéderont le jugement dernier, selon saint Jérôme; 3° les prédications de l'Antéchrist; 4° les épîtres et les évangiles pour les dimanches et fêtes de l'année....; 5° diverses histoires ou paraboles tirées de l'ancien et du nouveau Testament. Si l'on en croit Guichard, la traduction reproduit le texte allemand de 1476, sauf quelques légers changements; Brunet au contraire dit que c'est seulement une imitation. Quoi qu'il en soit, l'auteur français, qui s'appelait Julien Macho, a omis les huit derniers feuillets de l'édition allemande contenant les chapitres XLIII, XLIV, XLV.

On a employé les mêmes figures, mais la suppression des huit derniers feuillets a amené celle de vingt-deux figures qui se trouvent en plus dans l'édition allemande.

La date de 1478 est la plus ancienne que l'on rencontre sur un livre français orné de figures sur bois.

Van Praët a le premier fait connaître cette rare édition qui ne

La Bibliothèque nationale possède un exemplaire de cette édition. Celui de Brienne-Laire n'a été vendu que 40 francs.

C. — *Le Mirouer de la redemption de lumain lignage.* Lyon, 1482. In-folio.

Cette édition n'est pas moins rare que les précédentes ; elle est imprimée à deux colonnes de quarante-six lignes. Il y a trois feuillets préliminaires non chiffrés, pour la préface et la table ; ensuite deux cent un feuillets chiffrés, avec deux cent cinquante-sept figures sur bois. On n'y voit ni signatures, ni réclames, ni initiales.

Sur le recto du feuillet 4, colonne 1 :

Cy commence le mirouer de la redemp
tiō. . .

Au recto du dernier feuillet, colonne 2, on lit :

Cy finist le mirouer de la redemptiō
de lumain lignage traslate de latin en frā
coys selon lintencion de la saincte escrip
ture veu corrigé ꝛ translate. . . .
. . .et a este imprime la de grace mil
cccc. lxxxii. le xii iour de may.

Cette édition est pour le texte et les figures conforme aux précédentes ; on y reconnaît toujours les caractères de Mathias Husz. Un exemplaire à la Bibliothèque nationale et un autre au British Museum. Vendu 156 francs chez Scherer.

D. — *Le Miroir de la redemption de lumain lignaige.* Lyon, Mathias Husz, 1483. In-folio. Le format est un peu plus petit.

Le livre commence par trois feuillets préliminaires non chiffrés. Suivent deux cent un feuillets chiffrés, avec signatures, sans réclames, imprimés à deux colonnes de quarante-six lignes chacune. Il y a deux cent cinquante-huit figures gravées sur bois. Les grandes lettres initiales sont exécutées de la même manière.

Sur le recto du feuillet 3, colonne 1 :

Cy commence le mirouer de la redem
ptiō de lumain lignage. . . .

Au recto du dernier feuillet, colonne 2 :

Cy finist le miroer de la redēption de lu
main lignaige translate de latin en fran
coys. . . . . et
a este imprime p maistre mathis huz lan
de grace mil. cccc. lxxxiii.

Cette édition, conforme aux précédentes pour le texte et les figures, est à la Bibliothèque nationale.

E. — *Le Mirouer de la redempcion de lumain lignaige.* Lyon, Mathias Husz, 1486. Petit in-folio.

Édition fort rare. Elle compte cent soixante-neuf feuillets, suivis de trois ou quatre feuillets de table. Impression en caractères gothiques, à deux colonnes, de cinquante et une lignes. Figures sur bois.

Au verso du cent soixante-neuvième feuillet on lit : *Imprime a Lyon par maistre Mathieu Husz lan de grace mil quatre cens quatre vingz six le xxij de mars.*

L'exemplaire Le Prévost était incomplet de la fin.

F. — *Le Mirouer de la redempcion de lumain lignaige.* Lyon, 1488. In-folio.

Elle compte cent soixante-douze feuillets chiffrés à deux colonnes de cinquante lignes, avec signatures a-y iiii, sans réclames ni initiales ; les figures sont au nombre de deux cent cinquante-sept.

Sur le recto du feuillet 2, colonne 1, on lit :

Cy commence le mirouer de la redēpcion
de lumain lignaige translate de latin en fran
coys. . . . . .

Sur le verso du feuillet 169, colonne 2, cette souscription :

Cy finist le mirouer de la redempcion de lu
main lignaige translate de latin en francoys. . .
. . . . . . Et puys apres corrige et mys
p us au vray par reueret docteur en theologie
frere Guillaume lemenād de lordre des freres
mineurs de lobservance. Lan mil. cccc. et
lxxxviii.

Dans les trois derniers feuillets on trouve : 1° une table des matières par ordre alphabétique ; 2° une table des épîtres et des évangiles pour tous les dimanches de l'année ; 3° une table des épîtres et évangiles pour les fêtes des saints et des saintes.

Sur le recto du feuillet cent soixante-douze, colonne 2, cette souscription :

Cy finist la table de ce present
liure intitule le Mirouer de la
redempcion humaine.

Au bas de la page, se trouve la marque de Mathias Husz. Les figures et les caractères sont les mêmes que ceux de la précédente édition.

La Bibliothèque nationale en possède un exemplaire incomplet de trois feuillets.

G. — *Le Miroir de la redempcion de lum in lignaige*. Lyon, Mathieu Husz, 1493. In-folio.

Cette édition a aussi cent soixante-douze feuillets chiffrés.

Au bas de la deuxième colonne du feuillet cent soixante-neuf : *Cy finist le miroir de la redēpcion de lumain lignaige... imprime a Lyon sur le rosne p maistre Mathieu Husz. l'an mil cccc et xciij et lxxij iour doctobre*. Impression en caractères gothiques, à deux colonnes. Figures sur bois.

Au verso du dernier feuillet, une des marques de Mathias Husz.

H. — *Miroir de la redemption humaine*, transl. par F. Julien. Paris, 1493. In-folio.

Les figures sont différentes. Un exemplaire est au British Museum.

I. — *Le Miroir de la redemption humaine*. Paris, Johan Petit. Sans date. Petit in-folio.

Elle compte cent quatre-vingt-six feuillets chiffrés et quatre feuillets non chiffrés pour la table des chapitres. Au recto du dernier feuillet chiffré, première colonne :

Cy fine le miroir de la redemption humaine imprime a paris par Nicolas desprez demourant deuant le petit huys sainct estienne des gres Pour iehan petit marchant libraire . . . .

Cette édition, citée par Brunet, est de la fin du quinzième siècle; même traduction que les précédentes.

J. — *Le Miroir de la redemption humaine*. Paris, Michel le Noir. Sans date. Petit in-folio.

Brunet dit qu'elle est postérieure à l'année 1505, elle a cent quatre-vingt-un feuillets chiffrés, suivis de quatre autres non chiffrés qui contiennent la table. Impression en caractères gothiques, à deux colonnes. Au recto du feuillet cent quatre-vingt-un : *Imprime a Paris pour Michel le noir, demourant en la rue sainct Jacques.....*

Les planches sont grossièrement gravées; elles ont servi pour l'édition suivante.

K. — *Le Miroir de l'humaine redemption* . Paris, Philippe le Noir. 1531. In-folio.

C'est la traduction de Julien de Macho. Édition citée par Du Verdier.

L. — *Le Mirouer de la redemption humaine*. Sans lieu ni date. In-folio.

Elle compte deux cent onze feuillets, avec chiffres et signatures, sans réclames, imprimés à deux colonnes de quarante et une lignes chacune. Caractères gothiques. Elle est ornée de deux cent trente et une figures sur bois, plus petites que celles des éditions de M. Husz, et d'un autre artiste. Sur le recto du premier feuillet, une figure en bois occupe toute la page. Sur le verso, colonne 1, on lit :

> *(T) Ous ceulx qui enseigneront les*
> *hõmes a faire iustice serõt respl*
> *dissans ainsi que les estoilles. . .*

L'ouvrage finit au verso du dernier feuillet, colonne 2 :

> *Si voient noz crois qui ne voient pas nos*
> *o''gtures. Et celui q'aura ces choses en soy*
> *sera temple de dieu . . . Amen.*

Van Praët croit que cette édition a été publiée à Paris, par Verard, vers 1500. La Bibliothèque nationale en possède un exemplaire sur vélin.

M. — *Le Miroir de la redemption humaine.* Paris, Antoine Verard. Sans date. In-folio.

Le livre se compose de deux cent vingt et un feuillets chiffrés et de quatre feuillets non chiffrés imprimés sur deux colonnes de quarante et une lignes chacune, avec signatures. Les caractères sont gothiques; on compte deux cent cinquante-deux figures gravées sur bois. Les planches qui avaient servi pour la précédente édition ont été employées pour la plus grande partie des figures que l'on voit dans celles-ci.

Sur le recto du feuillet 1 :

> *LE miroir de la redemption humaine.*
> *Imprime a paris.*

Au feuillet 221 et dernier, verso, colonne 1, on lit :

> *Cy fine le miroir de la redemption*
> *humaine imprime a paris pour anthoi-*
> *ne verard marchant et libraire demou-*
> *rant en la rue Saint Jaques, pres petit*
> *pont a lenseigne saint iehan levangeli*
> *ste ou au palays au premier pillier de*
> *vant la chapelle ou len chãte la messe*
> *de mes seigneurs les presidens.*

La table des matières se trouve dans les quatre derniers feuillets. Un exemplaire est à la Bibliothèque nationale. Van Praët pense que l'exemplaire sur vélin que l'on voit au British Museum appartient à cette même édition.

NOTICE SOMMAIRE

SUR

LES AUTRES LIVRES XYLOGRAPHIQUES

Il ne nous paraît pas indispensable d'entrer dans tous les détails au sujet des autres xylographies, qui sont de moindre importance et dont un bon nombre ne sont connues qu'à l'état d'exemplaires uniques. Nous nous bornerons donc, dans le catalogue qui va suivre, et où sont réunis pour la première fois tous les livres xylographiques connus, aux renseignements nécessaires et qui suffiront amplement.

ÉCOLES DES PAYS-BAS

HISTOIRE DE LA SAINTE CROIX

(*Geschiedenis van het heylighe cruys.*)

*On ne connaît qu'une feuille (signature *g*) d'une édition xylographique de cet ouvrage. Cette feuille, imprimée d'un seul côté, est divisée en six compartiments contenant autant de gravures, accompagnées de légendes en latin. Elle faisait partie de la collection T. O. Weigel, et a été vendue 225 francs.

« L'impression, dit Passavant (t. Ier, p. 501), en encre pâle, très peu réussie, ne parait être qu'une épreuve, et la planche a glissé, ce qui rend le texte à peine lisible. A en juger par le style de la composition, cette gravure sur bois, assez fine, semble appartenir au bas Rhin et peut être placée vers l'an 1400. Le filigrane montre une Ancre simple terminée par une baguette. »

Il existe de ce livre une édition avec texte hollandais, imprimée à Culembourg, par J. Veldener, en 1483. Elle compte trente-trois feuillets

opistographiques, comprenant soixante-quatre gravures avec quatre lignes de texte rimé sous chacune. Le texte explicatif et la souscription sont en caractères mobiles. Cette édition aurait été formée avec les planches sciées d'une édition latine originale in-folio, dont aucun exemplaire n'a encore été découvert. Elle est d'une extrême rareté, car on n'en a signalé jusqu'à présent que quatre exemplaires : celui de lord Spencer (Dibdin en a donné sept fac-similés) ; celui de la bibliothèque de Bruxelles, celui de la bibliothèque royale de La Haye et celui de M. A. D. Schinkel, de La Haye, qui a passé en Angleterre. Elle a été entièrement reproduite par les soins de M. Ph. Berjeau (Londres, 1863; in-4°).

ALPHABET EN FIGURES DE 1464

Cette œuvre xylographique offre une importance exceptionnelle en raison de sa date et de sa valeur d'art. Elle ne fut connue que dans le premier quart de ce siècle par l'exemplaire mutilé qui fut offert au Musée britannique par sir Georges Beaumont. Cet exemplaire se présente sous forme d'un petit volume où chaque lettre forme un feuillet séparé. Les lettres *S* et *T* manquent, de sorte que les initiales sont réduites à vingt et une. Les lettres *A* et *U* (ou *V*) sont à l'état de fragments. Le dernier feuillet offre un rinceau de fleurs.

Postérieurement, le professeur Hassler a découvert, à la bibliothèque de Bâle, un second exemplaire de cet alphabet, cette fois-ci parfaitement complet et tiré sur deux feuilles où les lettres sont ainsi disposées :

A	B	C	D	E	F
G	H	I	K	L	M
N	O	P	Q	R	S
T	V	X	Y	Z	&

Cet exemplaire a révélé la date de son exécution : **mcccclxiiij**, qui figure à la lettre *A*, mutilée dans celui de Londres.

Cet alphabet est exclusivement composé de figures humaines, en

costumes variés et en positions grotesques. Chaque lettre est entourée d'un triple filet formant cadre. Le tirage est au frotton, à l'encre brune. Voilà la description sommaire des sujets représentés dans les initiales :

A. Deux vieillards se joignant par-dessus la tête en tendant la main sur une baguette et tenant de l'autre un rouleau où est la date, en caractères très petits ;

B. Composée de cinq figures, dont l'une joue de la flûte et du tambourin ; un autre, le ventre nu et la tête pendante, tient une tête monstrueuse ;

C. Une figure (Samson ?) déchirant la gueule d'un lion, et deux têtes cornues ;

D. Un cavalier, et un homme sur la tête d'un lion ;

E. Un homme debout derrière un autre qui est courbé ;

F. Deux ménestrels ;

G. Un jouvenceau tenant la tête d'un lion et un ménestrel ;

H. Un homme déchirant la gueule à un cheval marin ;

I. Un homme caressant une femme en la prenant à la taille et au menton ;

K. Un jeune homme agenouillé devant une femme qui tient une banderole avec ce rébus : *mon* ♡ (*cœur*) *avés ;*

L. Un homme debout piétinant un homme couché et le perçant de son épée ;

M. Trois figures montées sur des animaux fantastiques ;

N. Un vieillard combattant au poignard contre un centaure à tête de sanglier ;

O. Quatre têtes grimaçantes jointes par la barbe ;

P. Deux figures combattant à la massue ;

Q. Deux lions et un mascaron barbu ;

R. Un vieillard debout près d'un lion est attaqué par un jeune homme ; en bas, un homme encapuchonné ;

S. Un dragon vomissant une tête humaine ;

T. Accolade de deux clercs, dont l'un porte un dragon au-dessus de sa tête, et l'autre, blotti derrière un animal, tient un panier ;

V. Deux flûteurs n'ayant chacun qu'une jambe ;

X. Une femme, deux hommes portant une cloche, et un jouvenceau bizarrement accoutré ;

Y. Un homme assis sur un animal dont il perce la tête de son glaive; à gauche, un jeune homme portant un monstre ailé sur ses épaules;

Z. Un enfant, un second enfant est étendu à ses pieds.

La paternité de cet alphabet a été diversement jugée. M. Douce, qui l'avait vu en 1819, le croyait gravé à Harlem, dans l'atelier de Coster Ottley, dans le catalogue manuscrit de la collection d'estampes du Musée britannique, lui assigna pour date le milieu du quinzième siècle et pour auteur un artiste hollandais ou flamand. Chatto, qui le premier l'a décrit avec soin, se range bien à l'opinion d'Ottley quant à la date, mais non en ce qui concerne l'opinion de l'œuvre. Le style du dessin et les mots français écrits sur la banderole de la lettre *K* le portent à croire que le dessinateur était Français. L. de Laborde[1] n'hésite pas à l'attribuer à l'auteur de la première édition de la *Bible des pauvres*. Passavant l'admet comme néerlandais, et Renouvier y reconnaît l'ouvrage le plus original du maître le plus avancé parmi les *printers* des Pays-Bas. La question peut encore être circonscrite davantage, attendu que le style du dessin, les costumes et surtout les mots français de la lettre *K* attestestent suffisamment l'origine bourguignonne. Quant à la date, depuis la découverte de l'exemplaire de Bâle, il n'y a plus matière à discussion.

C'est une œuvre d'art d'une grande originalité et d'une parfaite distinction de style. « Avec ses traits menés carrément, dit Renouvier, et quelques hachures courtes et parallèles, le dessinateur montre, dans les attitudes singulières auxquelles l'oblige la forme des lettres, une grande hardiesse de main, des extrémités correctes, des draperies bien jetées et des têtes spirituelles. Ses expressions, bien que comiques, ne dégénèrent point en charge; la disproportion forcée de plusieurs figures est encore sauvée par l'adresse des agencements. Dans les données de la taille de bois rudimentaire et de l'impression en détrempe où se tiennent les graveurs de la *Bible des pauvres*, du *Miroir* (*Speculum*) et du *Cantique des cantiques*, le graveur de l'*Alphabet* atteint leur plus grande force et appartient à leur meilleur temps ou à leur école la plus distinguée. »

1. *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, p. 19, note 94.

Jackson a gravé, pour l'ouvrage de Chatto[1], trois lettres de cet alphabet : *K*, *L*, *Z*, et l'ornement final. Ces planches ont été reproduites par L. de Laborde. Sotheby (t. Ier, p. 122-124) a donné en fac-similés les initiales *K* et *L*.

L'alphabet entier a été copié au burin par le graveur allemand qu'on désigne sous le nom de Maître de 1464 ou aux banderoles, mais dans des dimensions un peu plus grandes. On ne connaît de cette copie qu'un seul exemplaire, imprimé sur trois feuilles, dont les deux premières sont au Cabinet de Dresde, et la troisième, incomplète, dans la Bibliothèque de Vienne. Les sept dernières lettres sont aussi à la Bibliothèque de Munich. Passavant, qui a décrit cette suite (t. II, p. 28-30), s'exprime ainsi : « Il serait très difficile de décider quel est l'original, c'est-à-dire la plus ancienne de ces deux séries, mais il serait naturel de croire, si l'on réfléchit au talent plein de fantaisie du Maître de 1464, qu'il ait été l'inventeur de ces compositions qui ont été ensuite reproduites par le graveur sur bois. » Renouvier, qui n'hésite à voir dans l'œuvre allemande qu'une copie, déclare que « le dessin en est tout grimaçant, l'exécution plus barbare ». Pour réfuter, d'ailleurs, l'opinion de Passavant, il suffit de réfléchir qu'un maître allemand n'aurait pas mis, sur une œuvre originale, une inscription en français, comme celle de la lettre *K*.

LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX

(*Korte meditatien over de zeven hoofzonden.*)

Petit in-octavo, de huit feuillets imprimés des deux côtés, sans titre ni aucune indication de lieu, d'année, d'imprimeur ni d'auteur. La première page offre une gravure représentant un prêtre exhortant un laïque ; ce sujet est entouré d'une bordure à sept compartiments reproduisant des scènes de la Passion. Au verso du même feuillet, ainsi qu'aux six feuillets suivants, on voit une figure allégorique tirée de la Passion, et occupant les deux tiers de la page. Au-dessous, deux vers hollandais, renfermant une courte prière pour être mis à l'abri d'un des péchés mortels. Plus bas, une femme priant à genoux. En regard de

1. *A Treatise on wood engraving*, p. 131.

chacune de ces pages, et par conséquent, aux rectos des feuillets 2 à 8, on lit une méditation adressée à la sainte Vierge, en rapport avec le sujet.

La gravure qui couvre la dernière page représente le pape célébrant la messe et donnant l'absolution de tous les péchés.

Le seul exemplaire connu de ce volume a appartenu au célèbre bibliographe J. Koning, et il est aujourd'hui à la Bibliothèque de la ville de Harlem.

Koning, qui met ce livre à l'actif de Laurent Coster, dit que la première estampe est dans le goût de celles de la *Bible des pauvres*, les autres dans le goût de celles du *Speculum humanæ salvationis*, et que les figures des femmes agenouillées offrent beaucoup d'analogie avec les planches du *Cantique des cantiques.*

Les caractères du texte sont gothiques, et le volume paraît avoir été exécuté dans la seconde moitié du quinzième siècle.

Nous n'en connaissons aucun fac-similé.

M. T. O. Weigel possédait un manuscrit allemand, orné de quatorze dessins coloriés attribués à un artiste d'Ulm, et offrant des sujets semblables. Il datait de 1470 environ.

VIE ET PASSION DE JÉSUS-CHRIST

Petit in-quarto, de trente-deux feuillets, imprimés au frotton, d'un seul côté, et offrant une image accompagnée de quinze vers en bas-allemand ou en hollandais, en caractères gothiques.

Heinecken fut le premier à décrire ce livre (p. 429-430) d'après un exemplaire appartenant alors à la bibliothèque de l'Université d'Altdorff. Il a donné le fac-similé de la première page, en ajoutant que « ces images sont faites dans le même goût que les sujets qu'on voit au milieu des planches dans la *Bible des pauvres* ».

Voici les sujets des gravures : 1. Adam et Ève dans le Paradis terrestre ; — 2. Adam et Ève chassés du Paradis ; — 3. L'Annonciation à la Vierge ; — 4. La Circoncision ; — 5. L'Adoration des Mages ; — 6. La Purification ; — 7. La Fuite en Égypte ; — 8. L'Entrée à Jérusalem ; — 9. La Cène ; — 10. Le Lavement des pieds ; — 11. Le Christ au jardin

des Oliviers ; — 12. Le Christ insulté au prétoire ; — 13. La Flagellation ; — 14. Le Couronnement d'épines ; — 15. L'Ecce homo ; — 16. Le Christ devant Pilate ; — 17. Le Portement de croix ; — 18. Le Crucifiement ; — 19. La Descente de croix ; — 20. La Mise au tombeau ; — 21. Jésus aux limbes ; — 22. La Résurrection ; — 23. Les Trois Marie au sépulcre ; — 24. Jésus en jardinier ; — 25. L'Incrédulité de saint Thomas ; — 26. Les Disciples d'Emmaüs ; — 27. L'Ascension ; — 28. La Descente du saint Esprit ; — 29. La Mort, avec un rouleau portant : *Memini pco qui vivit in õib' ;* — 30. Le Jugement dernier ; — 31. L'Enfer ; — 32. La Demeure des élus.

Sotheby a découvert (t. I[er], p. 120 *f* à 120 *g*, et 193 et suiv. que tous ses bois (sauf les numéros 29, 31 et 32) ont passé ensuite dans une édition hollandaise de la vie de Jésus (*Thœck vanden leven ons heeren Jhesu Christi*), imprimée à Anvers, par G. Leeu, en 1487. Il en a donné plusieurs fac-similés.

Cette xylographie ne paraît avoir aucun rapport avec une autre Passion xylographique en seize sujets, dont il sera question plus loin, à l'École allemande.

ÉCOLE ALLEMANDE

ARS MEMORANDI

Ce livre de mnémonique pour apprendre le texte de quatre évangiles a été considéré par Schelhorn, Dibdin et Chatto comme l'une des plus anciennes productions de la xylographie. Il est composé de quinze feuilles, ou trente feuillets, dont quinze pages d'images et quinze de texte, imprimés d'un seul côté, au frotton, à la détrempe. Chaque page de texte porte une signature au bas (*a-p*). Les gravures représentent exclusivement les quatre figures symboliques des évangélistes, couverts de sujets emblématiques distingués par des numéros et destinés à rappeler les principaux passages de chaque évangile.

On en connaît deux éditions, faciles à distinguer.

PREMIÈRE ÉDITION. — La première page a vingt et une lignes de texte. Le début est ainsi disposé : (*A*) *rs memorandi notabilis p* ‖ *figuras ewangelistarũ hic* ‖ *ex post desc'ptam quam dili* ‖ *gens lector*

diligenter legat ‖ . . . . . A la ligne 17, on lit : *tolle grabatum tuum et ambula.*

Les exemplaires de cette édition sont assez nombreux. Celui de Renouard, colorié en partie, a été payé 2,750 francs. La Bibliothèque nationale en possède un, colorié.

Sotheby (t. II, p. 1-9) a donné en fac-similé la première page de texte et la première gravure, d'après l'exemplaire de lord Spencer. M. Pilinski a reproduit intégralement cette édition.

SECONDE ÉDITION. — Le texte est partout en caractères plus gros et disposé différemment. La première page en offre vingt-deux lignes. Le début est : (*A*) *rs memorandi notabilis p* ‖ *figuras ewangelista*ꝝ *hic ex* ‖ *post descriptam q̄ diligens* ‖ *lector diligenter legat.* . . . . A la ligne 18, on lit : *tolle grabatū tuum tuum* (sic, pour *tecum*) *et vade.*

Les dessins de cette édition sont copiés sur ceux de la précédente.

L'encre est plus foncée.

On en connaît un certain nombre d'exemplaires, dont un, colorié, est à la Bibliothèque nationale. Sotheby a donné en fac-similé la première et la dernière page de texte, ainsi que la première et la dernière gravure.

« La gravure sur bois, assez rude, dit Passavant (t. I^er^, p. 48), a déjà quelques indications d'ombre, et les plis des draperies sont à cassures angulaires, ce qui semblerait ne lui pouvoir faire assigner une plus grande ancienneté que celle de la moitié du quinzième siècle. »

« En n'examinant que quelques figures humaines, dit Renouvier, on y trouve une certaine adresse à rendre la tête, le geste, et même l'expression, en peu de traits, qui sont le fait d'un artiste. La gravure est d'ailleurs élémentaire, en contours gros, hachures rares et terrains nuls. »

Il a été publié de ce livre, sous des titres différents, plusieurs éditions typographiques sous forme de copies. La premi[illegible] désignée le titre de : *Memorabiles Evangelistarum figuræ.* Elle a été publiée à Pforzheim, en 1502, par Thomas, surnommé Anselme, qui se nomme à la fin, dans une *Peroracio*, de cette manière : *Ista tibi Tohmas* (*sic*) *Phorcēsis, cognomēto Anshelmi tradidit.* C'est un petit in-quarto, de

dix-huit feuillets, dont le premier commence par un *hexastichon* de Séb. Brandt.

Les planches de ce volume sont bien dessinées et habilement gravées. Renouvier, cependant, s'exprime ainsi à leur égard : « Tout en témoignant quelques progrès dans le métier de la taille, ces copies, même alors qu'elles n'exagèrent pas les travers du dessin allemand à la fin du quinzième siècle, montrent une altération déplorable des qualités natives qui relèvent les planches primitives. »

Cette édition typographique a joui d'un succès immense, attendu qu'elle a été réimprimée en 1503, en 1504, et ensuite, sous le titre de : *Rationarium evangelistarum*, en 1505, en 1507 et en 1510, toujours par les soins du même éditeur, qui en a même donné une édition en 1522, à Haguenau.

Il paraît que ces gravures ont ensuite été copiées pour une édition publiée à Anvers, en 1533, sous le titre d'*Argumenta singulorum capitum quatuor evangelistarum*.

LE LIVRE DES ROIS OU LA VIE DE DAVID

(*Liber Regum, seu Vita Davidis.*)

In-folio, de vingt feuillets imprimés d'un seul côté, comprenant quarante sujets, à raison de deux figures par page, gravées sur le même bloc de bois, avec texte latin au-dessous. Tirage au frotton, à l'encre brune, par feuille entière à la fois, dont chacune porte une signature (*A*-*K*).

Le volume retrace les principaux événements de la vie de Samuel, de Saül et de David.

L'exemplaire colorié de la Bibliothèque impériale de Vienne, cité par Dibdin, était considéré comme unique jusqu'en 1857 où M. Boone, libraire de Londres, en a trouvé un autre, non colorié et en parfait état de conservation, qui devint la propriété de Mgr le duc d'Aumale. Sotheby en a fait reproduire la première et la sixième page en fac-similés (t. Ier, p. 120 *a* - 120 *d*). M. Berjeau [1] a pu donner, pour la

[1] *Catalogue illustré des livres xylographiques*, pp. 110-114.

première fois, la liste des sujets des images et les deux premières lignes du texte y afférent.

Le Cabinet des estampes de Berlin possède un troisième exemplaire de ce livre précieux, mais incomplet du dernier feuillet.

Falkenstein le déclare sûrement d'origine allemande. Sotheby le croit gravé par la même main que sa quatrième édition de l'*Apocalypse* (voir plus haut), de provenance allemande.

« La forme des armures que l'on y rencontre, dit Passavant (t. I, p. 55), le mouvement animé des figures, l'emploi des ombres, bien que d'une façon très légère, semblent concourir à faire placer cet ouvrage vers le milieu du quinzième siècle. »

LES DIX COMMANDEMENTS POUR LES GENTS IGNORANTS

(*Texte latin et allemand.*)

Petit in-quarto, de dix feuillets imprimés d'un seul côté. Chaque gravure, entourée d'une double bordure, porte trois inscriptions : la première, à la partie supérieure, répète un des commandements du Décalogue en latin; la seconde, inscrite sur une banderole portée ordinairement par un ange, donne ce commandement en vers allemands ; la troisième, gravée sur une banderole sortant de la bouche du démon, offre un conseil contraire au commandement, aussi en vers allemands.

Des fac-similés exacts de ces dix gravures, d'après l'exemplaire unique conservé à la bibliothèque d'Heidelberg, se trouvent dans l'ouvrage du D[r] J. Geffcken : *Der Bildercatechismus des* 15. *Jahrhunderts* (Le Catéchisme figuré du quinzième siècle); Leipzig, 1855; in-4. Sotheby (t. II, p. 160) a reproduit la première et la dernière planche.

« Elles sont gravées, dit Passavant (t. I, p. 51), au simple contour sans aucune indication d'ombres et, bien qu'elles ne viennent pas d'un grand maître, elles sont très caractéristiques en ce qui a trait au dessin. Le style de la draperie sans cassures angulaires et le costume en reportent l'origine vers la moitié du quinzième siècle. »

Cette œuvre porte l'empreinte de l'école du bas Rhin.

Aretin avait découvert au couvent de Tegernsee une autre édition de ce livre, en six feuillets opistographiques, mais on ne l'a pas retrouvée de nos jours.

LE LIVRE DE L'ANTECHRIST

(*Der Enndkrist.*)

Il y a de cette xylographie plusieurs éditions, encore insuffisamment étudiées. Celle qui est considérée comme première est un petit in-folio, de vingt-six feuillets imprimés d'un seul côté, au frotton, à l'encre grise. Le volume commence par une sorte de préface : *Hie hebt sich ann von dem enthrist*..... Viennent ensuite vingt-cinq pages à images, dont la première et les cinq suivantes sont à un sujet, et les dix-neuf autres à deux sujets.

On trouve dans l'ouvrage de Falkenstein un fac-similé de la sixième page de dessin, et dans celui de Sotheby (t. II, p. 38-46) un fac-similé de la deuxième page de dessin, d'après l'exemplaire de lord Spencer, incomplet du premier feuillet.

Heinecken cite de cette édition l'exemplaire du comte Pertusati, actuellement dans la bibliothèque Brera, à Milan, et celui de la bibliothèque de l'évêché de Passau, l'un et l'autre incomplets. Il donne aussi la liste de tous les sujets.

Le jugement porté sur cette œuvre par l'iconophile saxon ne mérite d'être rappelé qu'au point de vue de la critique d'art rétrospective. « Les figures, dit-il, quoique toujours d'un goût gothique, sont cependant dessinées avec plus d'intelligence ; aussi la gravure n'est-elle pas si grossière que celle des *Cantiques*. »

Il y a tout un abîme entre cette appréciation et celle de Renouvier[1]. « Les sujets, dit-il, ne sont point encadrés de portiques ogivaux ; l'ordonnance en est sans art ; les plans mal entendus ; les édifices rares, très pointus et maladroitement faits ; les costumes peu soignés ; la plupart des personnages, parallèlement alignés, visent au laid dans leur expression ; l'esprit n'y vient point corriger la rudesse de la taille, et pourtant un ami déterminé du gothique ne le trouverait pas sans originalité. »

1. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure*, p. 94.

L'Histoire de l'Antéchrist est suivie de douze feuillets, imprimés également d'un seul côté, et consacrés au traité ascétique de *Quinze Signes du Jugement dernier*. La première page et les deux dernières n'ont que du texte, en haut allemand, en dialecte saxon; les pages intermédiaires offrent une série d'images, au nombre de seize, dont les quatorze premières sont placées à raison de deux par page. Sotheby a donné un fac-similé de la neuvième page, déjà connue par la reproduction insérée dans l'ouvrage de Falkenstein.

Ces deux ouvrages sont gravés par le même artiste, imprimés de la même manière, sur un même papier, et n'ont pas été publiés séparément, contrairement à l'opinion de Dibdin. C'est certainement l'œuvre d'un cartier, et elle est loin d'être aussi ancienne que le croyait Dibdin, qui en reculait la date jusqu'en 1430.

La Bibliothèque nationale possède un très bel exemplaire de cette édition, mais incomplet de deux feuillets (6 et 18) dans l'histoire de l'*Antéchrist* et de deux autres feuillets (6 et 9) dans les *Quinze Signes*, mais, particularité curieuse, à la place de la neuvième page, il s'y trouve un sujet tout différent.

Heinecken a signalé ensuite, d'après l'exemplaire de la bibliothèque ducale de Gotha, une autre édition de ce livre, d'une main différente. Elle ne compte que trente-huit feuillets, la première gravure n'ayant pas été reproduite par le copiste. Le tout ne forme qu'un cahier; l'impression est faite au frotton, d'un seul côté du papier. Le texte débute ainsi : *Hie hebt sich an von dem entkrist*. Au bas de cette page on lit : *Der junghanns priff maler* || *hat das puch zu Nurnberg* 1472, ce qui veut dire : *le Junghanns, peintre de cartes, a ce livre, à Nuremberg, en* 1472, sans que nous sachions s'il l'a gravé ou s'il n'en a été que l'imprimeur.

La bibliothèque royale de Munich possède de cette édition un exemplaire composé de vingt feuillets seulement, dont le premier et le dernier sont anopistographiques et les autres opistographiques. Les feuillets 1 *v*°, 14 *r*°, 29 *v*° et 20 *r*° n'ont que du texte, et les feuillets 14 *v*° à 20 sont consacrés aux *Quinze Signes.*

Le D^r^ Massmann (*Serapeum*, 1841, p. 304) estime que cette édition n'est qu'une mauvaise copie d'un second exemplaire de ce livre con-

servé à la même bibliothèque de Munich, composé de vingt-quatre feuillets anopistographiques, et où les feuillets 21, 22, 23 et 25 n'ont qu'une seule gravure.

Il existe de ce livre plusieurs éditions typographiques allemandes

La première est un petit in-folio, sans lieu ni date, composé de vingt-deux feuillets, dont le premier et le dernier sont blancs, sans chiffres, réclames ni signatures; le volume commence par une page de texte de trente-deux lignes; en voici le début : *Hye hebt sich an von dem Entcriste* || *genomen vnd getzogen vssz vil bu-*||*chern der heiligē geschrifft*..... Les *Quinze Signes* commencent au verso du quinzième feuillet. Le volume est terminé par ces mots : *mei deus Got erbarm dich über mich Amen.* C'est l'édition décrite par Hain (nº 1149). M. T. O. Weigel estime qu'elle est sortie des presses de Nuremberg ou d'Ulm vers 1474. Les gravures sont des copies, en sens contraire, de celles de l'une des éditions xylographiques. L'exemplaire de Weigel, colorié, a été vendu 881 fr. 25 c.

La seconde édition, imprimée à *Strasbourg, par Mathias Hüpfuff*, sans date, est un petit in-quarto, de vingt-deux feuillets, signatures *A-D*. Elle porte ce titre : *Dis büchlin sagt vō* || *des Endtkrists leben vn regierung durch verhengnisz* || *gottes*. . . . . Au recto du dernier feuillet on lit, à la fin : *Getrůckt zů Straszburg von Mathis hupfuff.* D'après Weigel, les gravures offrent beaucoup de ressemblance avec celles de la première édition xylographique. Elles sont de l'école strasbourgeoise, dans le style de celles des éditions de Grüninger. Leur exécution doit remonter à la première dizaine du seizième siècle. L'exemplaire Weigel a été vendu 375 francs.

La troisième édition, imprimée à *Erfurt, par Mathias Maler, en* 1516, est composée de même que la précédente. En voici le titre : *Dys buchlein sagt* || *von des Entkrists leben vnd regierung durch verhengnusz* || *gottes*. . . . . Le colophon porte : *Zu Erffordt hat gedruckt mich* || *Matthes Maler fleyssigklich* || *Zu dem schwartzen hörn bey der Kremer brucken* || *Do wil ich der keuffer warten M.CCCCC. xvi. Jar.* Le texte et l'ordre des planches sont les mêmes que dans l'édition précédente, à la différence du dialecte et de l'orthographe. Les gravures sont des copies libres de celles de la même

édition, avec changements dans les costumes, en raison de la différence du pays d'origine. L'exemplaire Weigel a été vendu 226 fr. 25 c.

Il a paru de ce livre à *Paris, chez Michel le Noir*, une édition sans date, en un petit in-quarto, de vingt-deux feuillets. Chaque feuillet, à l'exception du dernier, porte une gravure sur bois au recto, et au verso un texte latin avec un résumé en vers français. Il doit remonter aux dernières années du quinzième siècle.

Une autre édition, probablement antérieure, ayant au colophon : *Le Traicte de laduenement De antechrist. Des quinze signes precedens le iugemēt general de dieu et les ioyes De paradis. Imprime a paris le xxviij iour Doctobre Lan mil CCCC nonāte ꝛ Deux* (1492). *Pour Anthoine verard marchant libraire*, forme la troisième partie du volume : *L'Art de bien vivre et de bien mourir* (voir plus haut, p. 61).

PASSION DE JÉSUS-CHRIST

(*Texte allemand.*)

Petit in-octavo, de trente-deux feuillets imprimés d'un seul côté, dont seize de gravures et seize de texte allemand. Les sujets des planches sont : 1. Jésus-Christ lavant les pieds à saint Pierre ; — 2. Jésus sur le mont des Oliviers ; — 3. L'Arrestation de Jésus ; — 4. Jésus renié par saint Pierre ; — 5. Jésus devant le grand prêtre ; — 6. Jésus devant Pilate ; — 7. Jésus devant Hérode ; — 8. La Flagellation ; — 9. Le Couronnement d'épines ; — 10. Pilate se lavant les mains ; — 11. Le Portement de croix ; — 12. Jésus dépouillé de ses vêtements ; — 13. Jésus mis sur la croix ; — 14. Le Christ en croix, ayant la Vierge et saint Jean à ses côtés ; — 15. La Descente de croix ; — 16. Le Christ pleuré par les siens.

« La taille est très grossière, dit Passavant (t. I, p. 53), les draperies à plis angulaires dans le style du milieu du quinzième siècle. »

Il déclare qu'un exemplaire de ce livre se trouvait dans la collection Weigel, mais il ne figure pas dans le catalogue de sa vente.

LE SYMBOLE DES APOTRES

(*Texte allemand.*)

Petit in-quarto, de sept feuillets imprimés d'un seul côté, au frotton, et contenant douze gravures sur bois avec des inscriptions en allemand, au bas. On n'en connaît que l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Munich et provenant du couvent de Tegernsee.

Voici les sujets des gravures : 1. La Création ; — 2. Le Baptême du Christ ; — 3. La Nativité et l'Annonciation ; — 4. La Crucifixion et l'Ensevelissement ; — 5. La Résurrection et la Descente aux limbes ; — 6. L'Ascension ; — 7. Le Jugement dernier ; — 8. La Descente du Saint-Esprit ; — 9. Le Pape ; au-dessus, le Christ ; — 10. L'Eglise ; — 11. La Résurrection des morts ; — 12. Le Ciel dans un cercle.

Le texte de la première gravure commence ainsi : (*I*) *r wert all an rvffende* || *vater der himel vnd* || *erd gemacht hat.*

Dibdin[1] a donné le fac-similé de la gravure représentant la Résurrection des morts, reproduit par Falkenstein et par Sotheby (t. II, p. 149).

« Le dessin, dit Passavant (t. Ier, p. 54), annonce un artiste de talent et qui a cherché, ce qui est rare pour ce temps, à produire des raccourcis difficiles. Nous ne pouvons, pour cette raison, placer ce travail avant la moitié du quinzième siècle. »

La Bibliothèque impériale de Vienne possède une autre édition xylographique de cette suite, composée de douze feuillets in-quarto, imprimés d'un seul côté, sur parchemin, et contenant douze gravures accompagnées d'un texte manuscrit, en latin et en allemand. M. F. von Bartsch (*Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien;* Wien, 1854, in-8) constate que l'édition précédente n'a de commun avec celle-ci que le choix des sujets et leur ordre.

1. *Bibliographical Antiquities,* t. III, p. 284.

LA DANSE DES MORTS

(*Der Doten Dantz.*)

On en connaît deux éditions xylographiques, avec texte allemand. Leur exécution remonte vers le milieu du quinzième siècle. Nous en reparlerons plus amplement dans notre chapitre consacré aux *Danses des morts*.

LA FABLE DU LION MALADE

(*Die Fabel vom kranken Lœwen.*)

In-folio, de douze feuillets, sans titre, avec neuf gravures sur bois de la grandeur des pages, et dont les sujets sont tirés du fameux roman du Renard. Le texte est en partie gravé sur le côté blanc des feuillets, et en partie écrit sur feuillets intercalés. Les banderoles contiennent des inscriptions en allemand.

Passavant en fait remonter l'exécution à une époque voisine du milieu du quinzième siècle.

On ne connaissait jusqu'à ce moment, de cette xylographie, que l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Heidelberg. Le Musée de Berlin en possède un autre, si toutefois ce n'est pas le même.

Falkenstein a donné un fac-similé de la première page, reproduit dans l'ouvrage de Sotheby (t. II).

CALENDRIER DE JEAN DE GMUNDEN

(*Kalender von Johann von Gmünden.*)

C'est le plus ancien calendrier connu qui ait été imprimé. Il a été rédigé en latin en 1439, par le mathématicien Jean de Gmünden (*de Gamundia*), de son vrai nom Nyder, chancelier de l'Université de Vienne, où il mourut en 1442, laissant à l'établissement qu'il dirigeait sa bibliothèque qui servit de noyau à celle de l'université actuelle.

L'exemplaire manuscrit de ce calendrier a été trouvé dans la bibliothèque des comtes de Windhag, à Vienne. Le capitaine von Derschau a retrouvé à Nuremberg un bois original, gravé sur les deux côtés, et

qui est aujourd'hui conservé à Gotha. Becker en a fait tirer des épreuves pour son recueil de *Gravures sur bois des anciens maîtres allemands* (Gotha, 1808-1816, gr. in-folio) ; et un nouveau tirage en a été fait pour l'ouvrage de Falkenstein (p. 54).

Chacune des deux pages est divisée en six colonnes, consacrées à autant de mois dont chacun est surmonté d'une vignette en médaillon, représentant en général les travaux respectifs de la vie agricole. L'un des signes du zodiaque est gravé au milieu de chaque colonne. Au bas de celle du mois de février, on lit : *Hec Magister Johannes de Gamundia* [sous entendu : *fecit*].

Ces vignettes, presque au trait, sont d'un dessin fort remarquable et habilement gravées. Leur exécution doit remonter vers 1460 environ. Weigel en possédait un ancien tirage qu'il faisait dater de 1470 à 1480, et une seconde planche du même calendrier. Le Cabinet des estampes du musée de Berlin en posséderait quatre planches.

Il en existe une autre édition, un peu différente, composée de vingt-six feuillets imprimés d'un seul côté. A la quatrième page, on lit la date de 1468. Au bas, de la colonne du mois de février, le nom de l'auteur comme ci-dessus.

CALENDRIER DE JEAN MULLER DE KONIGSBERG

Ce second calendrier allemand a été rédigé par le célèbre astronome Jean de Kunsperk ou Königsberg (en latin *Regiomontanus*), de son vrai nom Muller, mort à Rome en 1476.

L'édition xylographique qu'on en connaît, imprimée à Nuremberg, vers 1473, est un in-quarto, composé de trente et un feuillets opistographiques, imprimé à l'encre couleur de rouille. Au bas du feuillet 27 verso, on lit : *Magister Johann van Kunsperck*. Les quelques gravures qui le décorent ne consistent qu'en reproductions d'instruments astronomiques.

Cette édition est fort rare. Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque nationale, un dans celle de Dresde, deux dans celle de Munich et un au British Museum. A l'exemplaire de Weigel manquaient les feuillets 1, 2, 28, 29. Dans l'ouvrage de Falkenstein se trouve un fac-similé de la page du mois de janvier.

PLANÉTAIRE ALLEMAND

C'est un in-folio, composé de huit feuillets imprimés des deux côtés. Chaque page porte une gravure, accompagnée de douze vers allemands. La figure emblématique de la planète occupe le verso de chaque feuillet, tandis que la page suivante nous montre la figure emblématique des influences de cette planète sur la destinée des hommes. Ces figures sont extrêmement curieuses, et on y rencontre la représentation de nombreux métiers.

Il a été imprimé vers 1470.

Dans le *Catalogue illustré des livres xylographiques* de M. Berjeau, on trouvera, à la page 49, la reproduction de la gravure représentant les influences de Mercure.

Le Musée britannique possède de cette xylographie un exemplaire incomplet.

Au Cabinet des estampes de Vienne et à Berlin il y a deux autres éditions d'un livre semblable.

LE SALVE REGINA

(*Das Salve Regina.*)

In-folio, de seize feuillets imprimés d'un seul côté. Chaque gravure est accompagné au-dessus d'un texte allemand.

Ce livre à images a d'abord été décrit par R. Weigel (*Kunstlager-Catalog;* n° 19081). Son exemplaire a passé dans la collection T. O. Weigel, et c'est le seul connu jusqu'à présent. Il est incomplet des premiers feuillets. Les quatorze gravures qui restent ont trait à la puissance du *Salve Regina* comme intercession de la part de Marie auprès de Jésus-Christ. Passavant (t. Ier, pp. 48-49) donne la liste de ces planches.

Un des côtés intéressants de ce volume, c'est qu'il porte, à l'avant-dernière planche, la signature du graveur : : lienhart zju. regenspurck : . Nous n'avons pas d'autres renseignements sur ce Lienhart, de Ratisbonne. On croit que c'est le même qu'un homonyme, qui est mentionné, avec la qualité de graveur sur bois, dans les livres d'impôts de la ville d'Ulm en 1442.

« Les contours, dit Passavant, sont accompagnés de très peu de hachures d'ombres, le dessin est assez bien compris et souvent caractéristique, sans pourtant révéler un artiste distingué. Le style de l'ouvrage paraît indiquer qu'il appartient à la moitié du quinzième siècle. »

Weigel en place l'exécution entre 1460 et 1470. «La gravure, dit-il, porte toutes les marques de l'école de la haute Allemagne, le coloriage a le caractère de la manière pratiquée à Ulm, le texte est en pur dialecte souabe. »

Son exemplaire a été vendu 1605 thalers (6018 fr. 75).

LA LÉGENDE DE SAINT MEINRAD

(*Texte allemand.*)

Volume in-octavo, de quarante-huit feuillets opistographiques, ornés de gravures sur bois. Le texte commence ainsi : *Dis ist der erst anefang als uns^r lie||bē frowē cappell zu dē einsidlē von* || *Sant Meinrat selbs buwē wart. . .*

On ne connaît de ce livre que l'exemplaire de la bibliothèque de Munich.

Saint Meinrad ayant été le fondateur de la chapelle de la Vierge aux anachorètes à Einsiedeln, en Suisse, lieu de pèlerinage très fréquenté, il y a beaucoup de probabilité que ce livre ait été exécuté dans la contrée même.

Falkenstein et Passavant déclarent qu'on y trouve les mêmes costumes que dans un jeu de cartes d'un des contemporains ou élèves du Maître de 1466 au monogramme E. S., et en concluent que notre volume a dû paraître vers le même temps.

Dibdin (*Bibliographical Tour*, t. III, p. 286) a donné des fac-similés des deux pages, dont Falkenstein a reproduit une.

Il doit y avoir un rapport étroit entre les gravures de ce volume et les vingt et une illustrations très archaïques d'une édition typographique de la *Passio sancti Meynrhadi martyris et hæremitæ* (Bâle, Michel Furter, 1496 ; in-quarto, de 14 feuillets).

LA MORT ET LA VIE FUTURE

(*Texte allemand.*)

Petit in-folio, de quatre feuillets imprimés d'un seul côté, à la presse, à l'encre noire.

Sotheby fut le premier, croyons-nous, à signaler cette xylographie (t. II, p. 165), dont la Bibliothèque nationale possède le seul exemplaire connu, mais il l'a présentée comme formant deux suites d'alphabets illustrés à l'usage des enfants. Bien qu'il se soit amendé dans son *Memorandum*, où il désigne cette œuvre sous le titre de « Vie de l'homme » (*Das Leben des Menschen*), et malgré l'avertissement de Renouvier, M. Deschamps, dans le *Supplément au Manuel du libraire*, la désigne encore sous la dénomination de deux alphabets historiés, parce que les nombreux personnages qu'elle nous montre sont marqués successivement de l'une des lettres de l'alphabet. Dans la description qu'il en a donnée, la partie exégétique est souvent à côté de la question, l'auteur ayant négligé de se faire expliquer les légendes allemandes dont la connaissance est indispensable pour comprendre le véritable sujet de cette œuvre iconographique, où les initiales ne servent qu'à désigner les personnages.

Chaque feuillet est divisé horizontalement en trois compartiments. Celui du milieu du premier feuillet représente au centre la mort d'un juste (désigné par la lettre *C*). Au chevet du lit est une religieuse (*A*) tenant un bénitier et un goupillon ; au pied, est un prêtre (*B*) avec la croix. Au-dessus, on voit cinq anges représentant autant de vertus dont les noms sont inscrits tout en haut ; au-dessous, cinq diables symbolisant les vices ou les défauts correspondants, dénommés dans la partie inférieure. Les uns et les autres sont marqués par des initiales qui s'alternent, de manière qu'au vice désigné par la lettre *D* correspond une vertu indiquée par la lettre *E*, et ainsi de suite jusqu'à l'*N*. Ces vertus mystiques sont : l'Esprit de consolation (*Trostlichkait*), la Sagesse (*Weishait*), la Vérité (*Warhait*), la Charité (*Parmherzigkait*), l'Esprit de concorde (*Onmüttigkait*).

Les vices correspondants s'appellent : la Corruptibilité (*Verweslichkait*), la Sottise (*Dorhait*), l'Incrédulité (*Onglauben*), la Vanité

(*Wanhoffen?*), la Témérité (*Verwegenhait*). Chaque ange et chaque démon tiennent un rouleau renfermant une inscription en deux vers allemands. Voici celle du premier ange :

> *Kurtz pein ist hie gut zu leyden*
> *Darnach volgt ewigs pleyben.*
>
> (Il est bon d'endurer ici une courte peine,
> Car ensuite vient la vie éternelle.)

Le premier démon s'exprime ainsi :

> *Du magst wol verzagen in den dot*
> *Denn pein die ist pitter und gross.*
>
> (Tu peux bien désespérer dans la mort,
> Car la peine est ici amère et grande.)

Dans le premier compartiment du second feuillet, on voit Dieu dans sa gloire, ayant à ses côtés deux anges, qui le sollicitent de secourir le mourant. Au-dessous, on voit trois pécheurs, n'ayant pour tout vêtement qu'une étole (sans doute symbole de la mort); entre les deux premiers, se tient une sainte femme, munie d'un livre et qui paraît représenter la Religion. Au centre du compartiment inférieur, l'archange Michel pèse une âme ; à ses côtés, on voit le bon ange et le diable. Les dix personnages représentés sont désignés par les lettres *O* à *Z*.

Le troisième feuillet nous offre une sorte de Danse des morts. Dans la première partie la Mort présente à un homme nu une étole, tandis qu'un ange assiste à cette scène. Au-dessous, on voit la Mort et le pécheur revêtu d'une étole. Plus bas, la Mort entraîne violemment un homme au moyen de l'étole, malgré les protestations de la victime qui déclare ne s'être pas préparée au trépas, tandis que le diable la guette. Tous ces personnages sont désignés par les initiales *A* à *H*.

Le quatrième feuillet nous fait assister au jugement des âmes. Dans le haut, Dieu couronne l'âme d'un juste à l'entrée du paradis, en présence d'un ange. Dans le compartiment du milieu, l'ange et le diable se disputent une âme ; à droite, est placé le purgatoire. Au-dessous, deux diables conduisent une jeune fille (*jungfraw*) en enfer. Les personnages de ces feuillets sont désignés par les initiales *I* à *T*.

Sotheby croit, à tort selon nous, que ces quatre feuillets ne sont qu'un fragment d'un livre plus considérable. Nous y reviendrons dans notre chapitre consacré aux *Danses des morts*.

L'impression est très nette et très soignée, et elle nous paraît remonter aux années 1470 à 1480. Le filigrane du papier est une Tour donjonnée. La langue et l'art sont ceux de la haute Allemagne. Weigel en possédait les deux premiers feuillets, qu'il a présentés dans son catalogue (n° 237, vendu 754 fr.) comme un *Ars moriendi*. Ils avaient été décrits par Passavant (t. I^{er}, pp. 43-44).

A la suite de cette xylographie, se trouve, dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, un feuillet divisé, dans le sens de la largeur, en deux compartiments, subdivisés, à leur tour, chacun en cinq cadres, ce qui offre dix sujets, représentant les *Dix commandements de Dieu*. Chaque sujet est accompagné de deux vers allemands. Ce feuillet xylographique, imprimé d'un seul côté, date à peu près de la même époque que la suite précédente. Le filigrane du papier nous montre deux mamelons dans un écusson.

LES HUIT FRIPONNERIES

(*Die acht Schalkheiten.*)

Volume petit in-octavo, de huit feuillets imprimés d'un seul côté, à la détrempe, avec de l'encre couleur de rouille. Chaque gravure est surmontée d'une explication en vers allemands, à longues lignes.

Les gravures représentent : 1. L'Entremetteur ; — 2. Le Menteur ; — 3. Le Trompeur ; — 4. L'Orfèvre en faux ; — 5. Le Marchand fripon ; — 6. Le Voleur d'église ; — 7. Le Cordier trompeur ; — 8. Le Quincaillier qui vend du fer pour de l'acier.

« Le dessin des figures dit Passavant (t. I^{er}, p. 54), est très faible, les têtes grosses hors de proportion, les jambes très courtes, comme on peut le voir dans le fac-similé donné par Falkenstein (qui le premier a décrit ce livre). Le costume se rapporte à celui en usage peu après le commencement de la seconde moitié du quinzième siècle. » Weigel en place l'exécution au troisième quart de ce siècle.

Le texte est en dialecte d'Ulm ; en voici la première ligne : *Ich kan die blässbälg tretten vnd red...* Sotheby (t. II, p. 155) a donné le fac-similé de la première page, d'après Falkenstein.

L'exemple unique de M. Weigel a été vendu 728 francs.

ROME SACRÉE ET PROFANE

(*Das geistliche und weltliche Rom.*)

Ce titre factice désigne un curieux livre xylographique, plus communément connu sous le nom de *Mirabilia Romæ*, dont il n'est toutefois que la traduction. L'original latin paraît remonter au treizième siècle. L'auteur en est inconnu. C'est une sorte de guide de voyageurs à l'usage des chrétiens qui allaient à Rome. On y trouve un précis de l'histoire de Rome jusqu'à l'empereur Constantin, et une description de ses églises, avec l'indication des stations, ou processions pontificales. Il en a été publié nombre d'éditions en latin et en allemand, sans que l'on sache quelle est la première.

L'édition xylographique allemande dont nous nous occupons est un petit in-quarto, de quatre-vingt-douze feuillets imprimés des deux côtés, sans chiffres, signatures, réclames, lieu ni année d'impression. Il n'y a que cinq pages avec gravures sur bois, dont plusieurs écussons d'armoiries, parmi lesquels celui du pape Sixte IV, ce qui place l'exécution du volume entre 1471 et 1484.

On en connaît peu d'exemplaires : chez lord Spencer, au Musée britannique, à la Bibliothèque nationale, à la bibliothèque de Gotha (incomplet), à la bibliothèque de Munich.

Sotheby a donné (t. II, pp. 76-77) des fac-similés de quatre pages, et M. Berjeau l'a reproduit en entier, à douze exemplaires numérotés (Londres, 1865).

VIE DE JÉSUS

OU MÉDITATIONS SUR LE NOUVEAU TESTAMENT

(*Texte allemand.*)

C'est Guichard[1] qui le premier a décrit ce tout petit volume sans titre ni nom d'auteur, composé de trente-deux feuillets imprimés d'un

1. *Bulletin du bibliophile*, 1840, pp. 128-132.

seul côté. La première et la dernière page sont blanches. Sur le verso des feuillets impairs est une gravure sur bois représentant un sujet tiré du Nouveau Testament; sur le recto des feuillets pairs est une espèce de méditation en langue allemande, relative à la figure qui la précède. Voici l'indication des sujets des gravures: 1. L'Annonciation; — 2. La Visitation; — 3. La Nativité; — 4. L'Adoration des Mages; — 5. La Présentation au Temple; — 6. La Circoncision; — 7. L'Entrée à Jérusalem; — 8. La Cène; — 9. Jésus mis au tombeau; — 10. Jésus aux limbes; — 11. La Résurrection; — 12. Jésus apparaissant à Marie-Madeleine; — 13. Jésus apparaissant à saint Thomas; — 14. L'Ascension; — 15. La Pentecôte; — 16. Le Jugement dernier.

Le texte commence ainsi: *Gegrüsset pis tu kunigyn der himel ein mutter der parmhertzikait* . . . .

Chaque feuillet est encadré d'un filet. Les figures sont au trait, et offrent quelque analogie avec celles de la *Bible des Pauvres*, dans la disposition et les attitudes des personnages. L'impression est à l'encre noire et très nette.

L'exécution de ce volume doit remonter à la fin du quinzième siècle.

On n'en connaît jusqu'à présent que les deux exemplaires conservés à la Bibliothèque nationale, dont l'un complet, et l'autre sans les figures.

Sotheby (t. II, pp. 143-144) en a donné deux pages en fac-similé.

LE MIROIR DE LA CONFESSION

(*Der Beichtspiegel.*)

Volume in-quarto, composé de huit feuillets opistographiques, imprimés à la presse, et formant deux cahiers, l'un de six feuillets, l'autre de deux. Trois pages seulement offrent des gravures sur bois; les autres ne contiennent qu'un texte allemand, qui commence ainsi: *Ich armer sündiger Mensch bekenne mich gotte mynē herrē.* . .

« L'espèce de tapisserie qui sert de fond, dit Passavant (t. Ier, p. 57), appartient aux dernières vingt-cinq années du quinzième siècle, auxquelles il faut rapporter cet ouvrage xylographique. »

Il n'est connu que par l'exemplaire de la bibliothèque de La Haye, provenant du Dr Kloss de Francfort (1835). M. Holtrop l'a fait reproduire à un petit nombre d'exemplaires, accompagné d'une introduction (La Haye, 1861). Sotheby (t. II, p. 144-147) en donne deux pages en fac-similé, d'après ceux de Dibdin (*Reminiscences*).

HORLOGE DE DÉVOTION

OU LA CLOCHETTE DU TEMPS

(*Das Zeitglœcklein.*)

Volume petit in-octavo, de seize feuillets imprimés des deux côtés, sans titre ni aucune indication d'année, de ville ni d'imprimeur. Les vingt-huit premières pages offrent chacune une gravure sur bois, avec quelques lignes de texte allemand au-dessous, le tout renfermé dans un cadre commun; les quatre autres n'ont que du texte. Vingt-quatre de ces gravures représentent des scènes de la Passion, rappelées à propos de chaque heure du jour et de la nuit, d'où le titre d'*Horloge de dévotion.*

Il a d'abord été décrit par Heller[1], d'après le seul exemplaire connu conservé à la bibliothèque de Bamberg. Sa notice est accompagnée de la reproduction de la première page, qui a également été donnée par Falkenstein et dans le *Catalogue illustré* de M. Berjeau.

Voici la liste des sujets des gravures: 1. La Messe de Saint-Grégoire; — 2. L'Enfant Jésus tenant un marteau pour frapper les heures sur une cloche; au-dessous, les huit heures de la nuit, avec une inscription; — 3. Jésus à table avec sept disciples; — 4. Jésus lavant les pieds à ses disciples; — 5. La Cène; — 6. Jésus au Jardin des Oliviers; — 7. Arrestation de Jésus; — 8. Jésus devant Anne; — 9. Saint Pierre reniant Jésus; — 10. Jésus devant Caïphe; — 11. Jésus insulté au prétoire; — 12. Jésus devant Pilate; — 13. Jésus devant Hérode; — 14. Jésus salué roi des juifs; — 15. L'Enfant Jésus agitant une cloche; au-dessous, les heures du jour disposées circulairement; — 16. La Flagellation; — 17. Le Couronnement d'épines; — 18. L'Ecce homo; — 19. Pilate se

1. *Geschichte der Holzschneidekunst;* Bamberg, 1823; in-8, p. 379-384.

lavant les mains; — 20. Le Portement de croix; — 21. La Crucifixion; — 22. Jésus insulté sur la croix; — 23. La Vierge et saint Jean au pied de la Croix; — 24. Longin perçant le côté de Jésus; — 25. Descente de la croix; — 26. Les saintes femmes pleurant la mort de Jésus; — 27. Jésus mis au tombeau; — 28. Vision de saint François.

Le texte de la première page est ainsi conçu : *De xxiiii. Stund dies wercks.* || *unser erlösung vñ des leydẽs xpī* || *mit xxiiii figurlin getailt ĩ die* || *Siben tagtzeyt vñ was man* || *betten sol oder betrachtẽ zu ein* || *er yegklichen tagtzeyt.*

Les gravures sont ombrées. Au recto du deuxième feuillet se trouve un monogramme d'un graveur inconnu.

Guichard estime que l'exécution de ce volume doit appartenir aux premières années du seizième siècle, mais nous le croyons antérieur.

CALENDRIER ALLEMAND DE MAYENCE

In-quarto, de huit feuillets imprimés des deux côtés, à la presse, à l'encre noire.

A la première page, on lit: *Getruckt zu Mentz.* Au-dessous, une rosace avec figure du soleil, accompagnée de deux écussons, dont l'un est blanc. Au bas de la rosace, les initiales *NC* renversées, qui forment probablement le monogramme du graveur.

A chacune des douze pages qui suivent, il y a deux vignettes : l'une représentant un des signes du zodiaque ; l'autre, un sujet approprié à chaque mois. La quatorzième page expose les influences du zodiaque sur le corps de l'homme, et les deux dernières, les tables des lettres dominicales et des épactes.

Imprimé vers 1490.

Le Musée britannique possède un exemplaire de ce calendrier.

CALENDRIER ALLEMAND DE CONRAD KACHELOVEN

In-quarto, de dix feuillets imprimés des deux côtés, à la presse et à l'encre ordinaire.

La première et la dernière page sont blanches. A la seconde page, au-dessous d'une rosace à deux cercles concentriques, avec lettres dominicales, on lit : *Cunradt Kachelouen.* Cet imprimeur exer-

çait, de 1480 à 1495, à Leipzig, où il publia plusieurs éditions de l'*Ars moriendi*. (Voir plus haut, p. 54.)

Chaque mois est orné de deux gravures, comme au calendrier précédent.

LA CHIROMANCIE

(*Die Kunst Ciromantia.*)

Le préambule nous apprend que ce livre a été écrit en allemand en 1448 par le docteur Jean Hartlieb, à la prière de la princesse Anne de Brunswick, épouse d'Albert, duc de Bavière.

Il en existe plusieurs éditions xylographiques, mal connues encore. Jusqu'à Guichard[1] on avait cru qu'il n'y en avait qu'une.

Le volume se compose de vingt-quatre feuillets petit in-folio, divisés en trois cahiers, avec les signatures A-C, et de deux feuillets de couverture, en tout vingt-six feuillets, imprimés des deux côtés, à la presse.

La première et la dernière page portent le titre, l'une : *Die Kunst Ciromantia*; l'autre : *Die Kunst Cyromantia*; au-dessous, un grand orment xylographique. La seconde et la troisième page, de même que les deux qui précèdent le titre final, sont blanches. Au-dessous du préambule (p. 4) est une gravure ayant pour sujet la présentation du livre à la princesse Anne. Cette page a été reproduite dans l'ouvrage de Sotheby (voir t. II, p. 84-95). A la page suivante, au-dessous de vingt-quatre lignes de texte, on voit une autre gravure représentant divers personnages qui accomplissent leurs destinées selon les prédictions de l'auteur. Elle a été reproduite par Heinecken.

Chacune des pages qui suivent offre une gravure représentant l'intérieur d'une main ouverte, plus grande que nature, tantôt la droite d'homme, tantôt la gauche de femme, remplie de figures bizarres et de signes cabalistiques, qui sont accompagnés d'un petit texte explicatif où l'on apprend le sort réservé à la personne qui a sur la main un signe analogue.

Voici quelques échantillons de ces prédictions.

Une main droite d'homme, portant un triangle sur une ligne allant

1. *Bulletin du bibliophile*, 1840, pp. 189-196.

obliquement de la base de la première phalange du pouce à la première phalange du doigt auriculaire, indique *une grande sagesse.* « Salomon l'avait, » ajoute le docteur Harlieb.

Une main gauche de demoiselle, portant deux lignes qui partent de chaque côté du carpe et vont se rejoindre vers le milieu de la paume de la main, pronostique que cette personne *sera séduite par un étudiant.*

Une croix, sur une ligne qui traverse la main gauche d'une femme en partant de la base du pouce jusqu'à la face interne du carpe, indique que cette femme *sera enterrée vivante.*

Un triangle sur l'éminence thénar d'une main droite d'homme annonce que cet homme *sera assassiné par sa femme.*

Chaque page est encadrée. Au bas de la dernière (feuille 25 r°), sous le filet, on lit le nom du graveur ou de l'éditeur : **iorg schapff zu augspurg**, sur lequel on ne possède aucun renseignement.

Il y a des exemplaires où ce nom est estropié et ainsi écrit : **irog scapff zu augspurg**, ce qui indique forcément une édition différente, sans doute une copie de la première, bien que Guichard déclare que tous les exemplaires sont semblables, quoiqu'il ne les ait pas vus, et qu'ils ont été « évidemment imprimés avec les mêmes planches ». Sotheby a exprimé la même opinion dans son *Memorandum* sur les xylographies de la Bibliothèque Nationale, en ajoutant que le nom de Schapff est imprimé en caractères mobiles. Au contraire, on a trouvé d'autres différences tranchées entre certains exemplaires de ce livre, ce qui démontrerait l'existence de plus de deux éditions.

On connaît de ce livre un certain nombre d'exemplaires, dont trois seulement sont complets. En voici l'indication : 1. Bibliothèque de la famille Spencer, exemplaire complet, indiqué à tort par Dibdin comme provenant de la bibliothèque impériale de Vienne ; — 2. Bibliothèque nationale, exemplaire complet ; — 3. Même bibliothèque, un exemplaire incomplet du premier feuillet, et provenant, croit-on, de la bibliothèque de Munich ; — 4 et 5. Bibliothèque de Wolfenbuttel, deux exemplaires incomplets ; l'un d'eux avec le nom : *irog scapff* ; — 6. Bibliothèque impériale à Vienne, exemplaire incomplet des titres, provenant de celle du Séminaire de Windhag ; — 7. Bibliothèque de Ratisbonne, exemplaire complet ; — 8. Bibliothèque de Memmingen,

exemplaire sans le nom de Schapff, titres ni signatures, paraissant, selon Heinecken, être « une nouvelle impression ». Il y a certainement en Allemagne d'autres exemplaires de ce livre.

Plusieurs bibliographes ont pris la date de 1448, inscrite dans le préambule, et qui est celle de la composition du livre, pour celle de l'impression. L'illustre Leibnitz lui-même a défendu cette opinion avec vivacité, dans un article publié sous le nom de son ami Georges Eckard[1]. La question est cependant assez simple : l'impression opistographique à la presse et la présence de signatures obligent à placer l'exécution du volume à une date très voisine de la fin du quinzième siècle.

ÉCOLE FRANÇAISE

CALENDRIERS FRANÇAIS BAS-BRETONS

Avec l'*Art au morier* que nous avons décrit plus haut, pages 50 à 52, les calendriers dont nous allons nous occuper constituent les seuls ouvrages xylographiques publiés en français que l'on connaisse, et ces derniers sont les seuls qui aient vu jour en France.

On en connaît, aujourd'hui, trois éditions différentes. L'une d'elles est représentée par l'exemplaire conservé au Musée Britannique, au département des manuscrits (Sloane, 966). Elle ne consiste qu'en un feuillet in-folio, imprimé des deux côtés, à la presse, sur parchemin, et replié de manière à présenter sept pages au recto. La première offre un calendrier en forme de rosace, avec le nom latin d'un des évangélistes à chaque coin. Au centre est la devise : *Voter et oter*. L'envers de cette page est blanc, et, à la suivante, commence la suite des mois, ornés de têtes de saints assez bien gravées. Dans la partie supérieure, se trouve un emblème accompagnant l'initiale de chaque mois, de la manière suivante : I (janvier), une table ; F (février), une pelle ; M (mars), une houe ; A (avril), des fleurs ; M (mai), un arbre ; I (juin), des cisailles ; I (juillet), une faux ; A (août), une faucille ; S (septembre), un fléau ; O (octobre), une houe petite ; N (novembre), un couteau ; D (décembre), un tonneau.

1. *Hannoverische Monatliche Aufzüge*, 1700, p. 122.

A la troisième page, deuxième ligne, est un étendard blanc à la croix rouge; à la sixième page, deuxième ligne, on voit une fleur de lis au-dessus de la tête de saint Denis (*Dyonisii*), et, plus bas, un étendard blanc à la croix noire, qui est celui de saint Yves, le saint bas-breton, canonisé en 1347. Le calendrier finit à la septième page, et on y lit : *Ab origine mundi..... vij.*

Au dos de chacune des pages de la moitié des calendriers sont des rosaces; dans la première partie, on lit : *Fait de par*; dans chacune de neuf suivantes, est l'une des lettres capitales dont la réunion forme : G. BROVSCON. Dans les deux dernières, on lit : *du, conquet.*

Ce G. Brouscon, du Conquet (port près de Brest), est le graveur de ce calendrier.

Une autre édition d'un calendrier analogue est connue par l'exemplaire appartenant à Mgr le duc d'Aumale. C'est un petit volume imprimé sur vélin, des deux côtés, et composé de douze feuillets, dont le dernier, qui manque, était probablement blanc; il est divisé en trois cahiers de quatre feuillets chacun. Les dimensions des planches sont les mêmes que celles de l'édition précédente, mais leur dessin est différent. Les huit premières pages, consacrées aux phases de la lune et aux subdivisions de la rose des vents, portent des inscriptions en français et en bas-breton (exemples : *Suest*, GEURET; *Susuest*, MERIEURET; *Oest*, CORNOVEC, etc.). Au centre des rosaces il y a des initiales dont nous parlerons plus loin.

Le cinquième feuillet offre au recto un tableau en chiffres runiques et arabes, avec des explications en français, et, au verso, est une carte de la côte française et espagnole, depuis *Conquet*, en Bretagne, jusqu'à *Ortiquera*, en Espagne. Le phylactère inférieur porte : *Gascoine.* La page suivante donne la carte de la côte française depuis la Flandre jusqu'à la Bretagne, avec la vue de *Rouen*, etc. Les deux pages suivantes sont occupées par les cartes d'Angleterre et d'Irlande (avec les noms en irlandais). Les deux autres pages sont consacrées à un almanach avec têtes de saints, et la troisième présente une rose des vents.

Aux six dernières pages se trouve le calendrier, accompagné de têtes des principaux saints, d'initiales des mois et de leurs emblèmes.

Les rosaces des huit premières pages portaient, à leur centre, des initiales, dont quelques-unes, brisées sans doute sur les planches, n'ont pas marqué à l'impression. Celles qui restent sont : B (f. 1 v°), OV (f. 2 v°), S (f. 3 r°), O (f. 4 r°). En y intercalant dans l'ordre régulier celles qui manquent, on obtient le nom de (G.) B(R)OUS(C)O(N), celui du graveur du calendrier du Musée Britannique décrit ci-dessus. Ce qui le confirme, c'est que dans le phylactère inférieur de la première carte (f. 5 v°), ainsi qu'au centre de la rose des vents, au huitième feuillet verso, on voit le monogramme de ce G. Brouscon, composé des lettres G. B. entrelacées.

Ce précieux petit volume n'a été signalé que dans le *Catalogue des livres xylographiques* de M. Berjeau. Il a donné en fac-similés les cartes de l'Angleterre et de l'Irlande, d'après les deux feuillets isolés de cette édition, qu'il a trouvés au Musée Britannique.

Une troisième édition est représentée par l'exemplaire de la bibliothèque de lord Spencer, à Althorp. C'est un tout petit volume, composé de dix-huit feuillets imprimés sur parchemin avec des planches de bois, tantôt des deux côtés (feuillets 1 à 4), tantôt d'un seul. Il forme trois cahiers; le premier est de quatre feuillets, le second de huit et le dernier de six. Les dimensions des planches gravées varient légèrement. (Haut., 95 à 90 millim.; larg., 68 à 71 millim.)

Les principales inscriptions des huit premières pages, donnant les subdivisions de la rose des vents, sont en français, en anglais et en bas-breton.

Voici, en guise de spécimen, la disposition de la première page :

Phylactère supérieur :

E. N. EST.
E. N. EAST. R. RETTER.

Rosace contenant les phases de la lune, et dont le compartiment extérieur est numéroté de 1 à 30; au centre, les lettres (PA).

Phylactère inférieur :

O. S. OEST.
W. SOVTHEST. M. CORNOEC.

par Dibdin, dans les *Ædes Althorpianæ* (t. II, p. 303), et ensuite par M. Berjeau, dans son *Bibliophile illustré* (Londres, 1863, pp. 79 à 85), puis, en abrégé, dans son *Catalogue illustré de livres xylographiques*. Il considère la date de 1458 qu'on y lit, comme celle de l'exécution du calendrier, ce qui nous paraît fort douteux, attendu qu'à cette date on n'imprimait pas encore en rouge et noir. Nous le croyons postérieur d'une dizaine d'années. Passavant (t. Ier, p. 170) le déclare gravé dans les Pays-Bas, mais tout démontre qu'il a été fait en Bretagne.

Il est à souhaiter que ces trois éditions, dont il n'existe que des exemplaires uniques, soient mises à l'abri de toute éventualité par de bonnes reproductions.

LES NEUF PREUX

Suite de trois estampes imprimées au frotton, à l'encre grise, sur trois feuilles in-folio. Les *Neuf Preux*, à cheval, rangés trois par trois, sont : Hector, Alexandre, Jules-César (trois héros païens); Josué, David, Judas-Macchabée (trois héros juifs); Artus, Charlemagne, Godefroy de Bouillon (trois héros chrétiens). Au-dessous de chaque image, on lit six vers français, consacrés à l'éloge du personnage représenté.

Ces trois planches, coloriées à la main, font partie intégrante de l'Armorial manuscrit de Gilles le Bouvier, dit Berry, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. L'Armorial de Bouvier ayant été composé vers 1458, les planches des *Neuf Preux* ont très vraisemblablement été exécutées avant cette date, dans les États du roi Charles VII, peut-être même à Paris.

M. A. Pilinski a reproduit en fac-similé, à quelques exemplaires seulement, ce précieux monument de l'impression tabellaire dont on ne connaît pas d'autre exemplaire.

En 1861, on a découvert, aux archives de l'hôtel de ville de Metz, un fragment d'une autre estampe gravée sur bois et représentant également les *Neuf Preux*. Les personnages conservés sont : Josué, David et Godefroy de Bouillon. Chaque sujet est également accompagné d'un sizain français; ils offrent cependant des variantes avec

les précédents. On a voulu faire remonter l'exécution de cette gravure jusqu'au commencement du quinzième siècle, ce qui n'est guère justifié, et tout ce qu'on peut dire c'est qu'elle est antérieure à 1460. M. Vallet de Viriville a fait reproduire ce fragment par le procédé de M. Pilinski. Voir sur cette découverte une brochure intitulée : *Les Neuf Preux*, etc. (*Pau, impr. Vignancour*, 1864; in-8, 58 pp.), dont la préface est signée : Comte F. Van der Straten-Ponthoz.

Au Musée Britannique se trouve une suite de *Neuf Preux*, gravée au burin par un anonyme de l'école du maître dit de 1464 et accompagnée de vers latins. Nous en parlerons à l'École allemande.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède des fragments d'une autre série, avec inscriptions en flamand, gravée sur bois au commencement du seizième siècle. C'est une œuvre d'art véritable, qui a été reproduite en fac-similé dans les *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Bruxelles* (1877).

Le même sujet a été gravé sur bois par Lucas de Leyde (voir notre tome V, p. 96) et par Hans Burgmair, Virgile Solis, etc. (voir à l'École allemande).

BALLADE SUR LA MODE DES HAUTS BONNETS

Bien que nous ayons écarté de notre travail les placards xylographiques, nous croyons devoir consacrer quelques lignes à celui-ci et au suivant, en raison de leur origine française.

Ce placard, imprimé au frotton, à l'encre grise, a été trouvé à la bibliothèque de la rue Richelieu en 1836, dans la reliure d'un manuscrit. Malheureusement, la partie du milieu s'est trouvée détruite sur une hauteur de trois lignes. La pièce complète devait avoir environ 27 centimètres de hauteur; sa largeur est d'environ 182 millimètres.

Il est divisé en deux colonnes. En tête de la première est une gravure représentant le triomphe des hauts bonnets. On y voit un valet

en chausses collantes, avec des souliers longs et pointus, et coiffé d'un bonnet rond. Il tient de la main gauche un bâton garni de piquets de bois supportant des bonnets. Cette gravure est suivie de sept strophes dont la première commence ainsi :

Que cornettes ont le bruit
On a de piesa chanté.

La pièce est terminée par ce refrain :

Maintenant en tous quartiers
Les haulx bonnés ont le cours.

Au-dessous est une petite gravure ayant pour sujet la défaite des chaperons et des bonnets plats.

Cette pièce a été réimprimée et accompagnée d'une notice par M. A. de Montaiglon dans le *Recueil de poésies françoises* (de la collection elzévirienne de Jannet), tomes IV, pages 326-332.

On ne croit pas pouvoir faire remonter l'exécution de l'original plus haut que le règne de Louis XI.

SATIRE CONTRE LES BOURDEURS ET LES BOURDERESSES

Placard xylographique in-folio, en caractères gothiques, imprimé au frotton, à l'encre grise. En tête est une gravure. La pièce compte sept couplets, dont voici le premier :

En une compagnie
L'autre jour me trouvay
Mais je fis grand follie
Quand onques j'y entroy
Ung sot par son outrage
Tant de bordes sema
Qu'i fist honte et damage
A ceulx qui furent là.

Il paraît dater de la fin du quinzième siècle.

Ce placard, trouvé dans une reliure, a été offert à la Bibliothèque nationale par les héritiers de M. Didot.

TABLE

DES

LIVRES XYLOGRAPHIQUES

ARS MORIENDI

I. — ÉDITIONS XYLOGRAPHIQUES

ÉDITIONS LATINES

Premier groupe.

Deuxième groupe.

Troisième groupe.

ÉDITIONS ALLEMANDES

BIBLE DES PAUVRES

APOCALYPSE

CANTIQUE DES CANTIQUES

ORAISON DOMINICALE

CONCEPTION DE JÉSUS-CHRIST

MIROIR DU SALUT HUMAIN

ÉDITIONS LATINES

ÉDITIONS HOLLANDAISES

Autres éditions.

TABLE

DES

LIVRES XYLOGRAPHIQUES

ARS MORIENDI

I. — ÉDITIONS XYLOGRAPHIQUES

ÉDITIONS LATINES

Premier groupe.

Deuxième groupe.

Troisième groupe.

ÉDITIONS ALLEMANDES

BIBLE DES PAUVRES

APOCALYPSE

CANTIQUE DES CANTIQUES

ORAISON DOMINICALE

CONCEPTION DE JÉSUS-CHRIST

MIROIR DU SALUT HUMAIN

ÉDITIONS LATINES

ÉDITIONS HOLLANDAISES

AUTRES ÉDITIONS.

TABLE

DES

LIVRES XYLOGRAPHIQUES

ARS MORIENDI